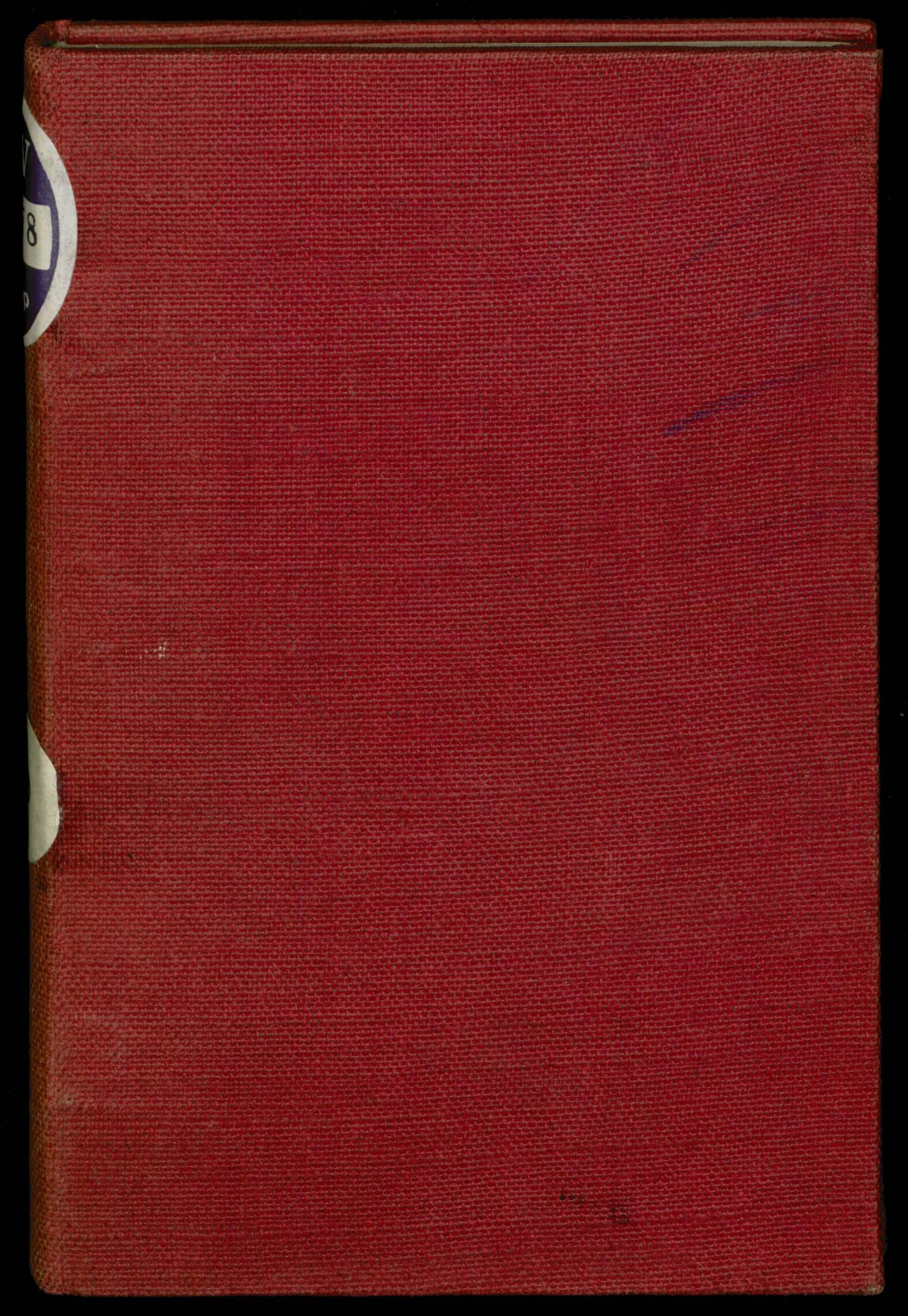


8°V
3778
Supp
20
J. BECK -
SIQUE DES TROU





Les Musiciens Célèbres

La Musique
DES
Troubadours









Par JEAN BECK



LES MUSICIENS CÉLÈBRES

La Musique des Troubadours

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur Adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Parus :

Berlioz, par Arthur COQUARD.
Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Elie POIRÉE.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hérold, par Arthur POUGIN.
La Musique Chinoise, par Louis LALOY.
La Musique des Troubadours, par Jean BECK.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henry PRUNIÈRES.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, P. HÉRISSEY, SUCCr

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

La Musique des Troubadours

PAR

JEAN BECK

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE





PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

LA

MUSIQUE DES TROUBADOURS

AVANT-PROPOS

S'il n'est jamais facile d'exposer clairement les résultats de recherches scientifiques à des lecteurs manquant d'initiation spéciale, la tâche devient particulièrement ardue, quand il s'agit d'un sujet aussi vaste et aussi peu exploré que la musique des chansons en langue vulgaire du moyen âge.

Les philologues, quoi qu'on en ait dit, tout du moins les meilleurs d'entre eux, n'ont jamais méconnu l'importance de la musique dans l'œuvre des troubadours[1]. S'ils n'ont pas réussi à en dégager les caractères, c'est que le secret de l'ancienne notation non mesurée leur échappait. Limitées aux chansonniers seuls, les recherches avaient une base trop étroite pour conduire à des résultats satisfaisants ; d'autre part, l'histoire de la musique religieuse est trop étrangère à la philologie pour

[1] Sauf indication contraire, nous employons, dans ce livre, le terme de troubadour pour désigner à la fois les troubadours et les trouvères.

que les romanistes, qui s'intéressent seulement aux mélodies des troubadours, aient jamais été tentés de l'aborder.

Ayant nous-même entrepris cette tâche, il y a quelques années, sur les conseils de l'éminent romaniste de Strasbourg, M. G. Groeber, nous avons été assez heureux pour découvrir le rythme latent des compositions notées en écriture neumatique ou quadrangulaire ; puis, poursuivant nos recherches, nous avons pu constater les relations très étroites qui existent entre les mélodies des troubadours et la musique religieuse du moyen âge. Nous avons écrit notre premier ouvrage sur *les Mélodies des Troubadours* pour soumettre au jugement des musicologues de profession notre méthode et ses résultats. Il nous a paru utile, à côté de cette publication, qui comptera, quand elle sera achevée, plusieurs volumes in-quarto, de résumer nos recherches dans un livre plus maniable et assez élémentaire pour que les lecteurs le moins familiarisés avec l'histoire de la musique pussent se former une idée des mélodies des troubadours et des moyens propres à les reconstituer.

Ce caractère du livre en explique la disposition. Nous avons dû négliger tous les détails accessoires, si intéressants qu'ils pussent être, pour ne pas dérouter le lecteur par l'abondance des matières. De même, il ne nous était pas possible de donner la démonstration rigoureuse de chaque proposition que ce livre renferme. Toutefois, estimant qu'un ouvrage élémentaire manque son but, si, au lieu de faire *comprendre*, il se borne à

faire *apprendre* des notions dépourvues de toute justification, nous nous sommes imposé comme règle d'expliquer, du moins sommairement, tout ce que nous avançons.

Ce n'est pas à nous de dire si et en quelle mesure nous avons réalisé notre dessein de faire un livre de lecture et d'enseignement au lieu d'un répertoire purement dogmatique. Nous espérons pourtant que la critique voudra bien nous tenir compte des difficultés que nous avons eues à surmonter.

Mais ce qui nous a surtout gêné — et l'on peut s'en apercevoir à chaque page — c'est l'exiguïté de l'espace dont nous disposions. Le cadre uniforme de la collection des *Musiciens célèbres* est fixé à 96 pages de texte, chiffre qui ne doit pas être dépassé. Comment comprendre dans d'aussi étroites limites un sujet aussi étendu que le nôtre? Nous avons été forcé de n'en indiquer que les aspects principaux, et encore avec une extrême concision. Aussi, pour remédier au défaut de clarté qui pourrait parfois en résulter, avons-nous cru devoir terminer le volume par un petit répertoire de définitions.

Par contre, c'est de propos délibéré que nous en avons élagué tout développement littéraire qui n'eût pas conduit à une conclusion musicale. Assurément, personne n'est plus convaincu que nous de la nécessité de ne pas séparer la poésie de la musique dans l'œuvre des troubadours. Mais cette poésie a été suffisamment étudiée depuis Diez, et il ne manque pas d'ouvrages où se trou-

vent résumées et mises à jour pour le grand public les recherches des érudits. Il suffisait de consacrer, dans la bibliographie, un article à l'histoire littéraire des troubadours.

Nous nous sommes expliqué à la page 61 sur la manière dont nous entendons faire connaître au lecteur les œuvres des troubadours. Nous ne le rappelons ici que pour exprimer un regret : c'est que le manque de place ne nous ait pas permis d'augmenter le nombre des citations et de développer les analyses musicales qui les accompagnent.

PREMIÈRE PARTIE

I

TROUBADOURS ET TROUVÈRES

Le nom de troubadour évoque, dans l'esprit du vulgaire, l'image d'un jeune chanteur romantique, à la face blême, au regard langoureux, tenant dans ses mains délicates le luth traditionnel ou la lyre. La statuette du *Chanteur florentin*, avec son afféterie mignarde, incarne bien ce type légendaire; il s'en faut pourtant de beaucoup qu'elle nous donne une idée exacte des troubadours et des trouvères du moyen âge.

Troubadour et *trouvère* sont, en effet, les noms, l'un provençal, l'autre français, que, du XIe au XIVe siècle, les auteurs de chansons en langue vulgaire portèrent



JONGLEURS

(Tiré de divers manuscrits par H. Suchier et A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der franz. Litteratur*, Leipzig et Vienne, 1900.)

en deçà comme au delà de la Loire. Ces deux termes peuvent être rendus en français moderne par le mot *compositeur* ou mieux encore *inventeur*. *Trobar* (provençal), *trover* (français) sont des formes anciennes du mot actuel *trouver* ; *trobador* (nominatif *trobaire*) et *troveor* (nom. *trovere*) désignent celui qui *trouve*, c'est-à-dire qui *invente* les paroles et la musique de chansons. Comme certains compositeurs modernes, les auteurs de chansons du moyen âge étaient en même temps les « inventeurs » de la musique (*note*, *son* en provençal et en français) et des paroles (*motz*, *mos*). C'était du moins la règle, mais en pratique elle comportait des exceptions. Nous y reviendrons, quand nous aurons à retracer en détail l'œuvre de ces anciens chansonniers. Ce qui nous intéresse ici, c'est de savoir en quelle mesure nos « inventeurs » méritaient ce titre, non pas au point de vue individuel, mais au point de vue général, historique. Les troubadours et les trouvères ont-ils vraiment été les créateurs de la poésie chantée en langue vulgaire ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'examiner d'abord les compositions littéraires et musicales antérieures à leurs premières productions.

II

LA PÉRIODE ANTÉRIEURE AUX TROUBADOURS

Bien avant Guillaume VII, comte de Poitiers (1071-1127), qui est le plus ancien des troubadours dont les

œuvres nous soient parvenues, la France connut des chanteurs musiciens nomades, appelés histrions, mimes et jongleurs. Ces chanteurs sillonnaient le pays du Nord au Midi, suivant les grandes voies de communication d'alors, s'arrêtant aux châteaux de seigneurs généreux et aux carrefours des villes, faisant des stations aux foires et aux fêtes dont la plupart coïncidaient avec des solennités religieuses, exerçant en un mot leurs talents partout où ils pouvaient espérer une récompense.

Ces talents étaient, comme on le pense bien, assez variés: du saltimbanque accompagnant ses pitreries de quelques sons tirés d'un instrument grossier, jusqu'au ménestrel de qualité qui faisait alterner des chansons d'amour et des récits historiques avec des ritournelles ou des intermèdes exécutés sur la lyre, le psaltérion ou la symphonie, tous les genres d'amuseurs devaient être représentés parmi ces artistes ambulants (voir pl. I à V).

Malgré la faveur dont ils jouissaient auprès du public, peut-être même à cause d'elle et de l'influence qu'ils exerçaient sur les esprits, en débitant, dans la langue du peuple, des chansons qui n'étaient pas toujours très édifiantes, mais qui devaient être écoutées plus avidement que les sermons ou les cantiques latins entendus à l'église, le clergé réagit énergiquement contre la vogue de ces divertissements populaires.

Des passages tirés des canons de conciles nous font connaître les mesures prises par les évêques contre

l'invasion des mimes dans l'office divin, où ils avaient, en effet, fini par pénétrer. Un texte du VIe siècle (de Césaire d'Arles † 542) nous révèle, en les proscrivant, l'existence de « chansons d'amour infâmes et diaboliques ».

Mais il ne suffisait pas d'interdire ces chants subversifs, il fallait encore les remplacer, pour que la mesure produisît son effet. Des moines savants se mirent à l'œuvre et substituèrent des cantiques pieux aux productions licencieuses des histrions. Pour occuper l'esprit du peuple à des sujets qui fussent sans danger pour le salut des âmes, ils traduisirent du latin en langue vulgaire des passages de l'Écriture et des vies des saints les plus populaires.

Un moine du IXe siècle, Otfried de Wissembourg, nous déclare formellement qu'il substitua à d'immorales chansons profanes les plus beaux passages de l'Évangile traduits en langue tudesque. Afin que ces traductions pieuses se répandissent plus facilement, il les mit en vers rimés.

En France, la même tendance donna naissance à la traduction du fameux *Boèce*, de la *Vie de Sainte Foi d'Agen* (textes provençaux) et aux compositions sur *Sainte Eulalie*, *Saint Léger*, *la Passion* et *Saint Alexis* (textes français) et à d'autres encore sans doute qui ne sont pas arrivées jusqu'à nous.

Un manuscrit de Limoges nous a conservé plusieurs pièces en dialecte du pays, parmi lesquelles se trouve un cantique en l'honneur de la Vierge : *O Maria*

deu maire, qui a intrigué pendant longtemps les érudits. En étudiant la notation de ce manuscrit, nous avons eu la joyeuse surprise de constater que ce cantique énigmatique n'était pas autre chose que l'adaptation de l'hymne attribuée à Fortunat (VIe siècle), — la plus populaire peut-être des hymnes —, l'admirable *Ave maris stella*. Bien que le manuscrit ne soit que de la fin du XIe siècle, nous pouvons faire remonter cette transcription plus haut, car elle n'est certainement pas l'autographe de l'auteur, le manuscrit étant un recueil de pièces des époques les plus diverses.

Mais si l'on possède des spécimens assez importants de la poésie religieuse en langue vulgaire de cette période reculée, il en est tout autrement de la poésie profane. Ce silence des manuscrits ne doit pas nous surprendre. L'instruction était alors limitée au clergé, la masse des laïques ne savait ni lire ni écrire. De toute nécessité, la poésie non religieuse devait se transmettre oralement, et c'est pourquoi il ne faut pas conclure de la non-conservation des improvisations du génie populaire à leur inexistence. De tout temps, on a chanté, il ne saurait y avoir aucun doute à ce sujet, mais la question est de savoir si ces chansons profanes, antérieures à celles des troubadours, peuvent être considérées comme ayant constitué une littérature au sens propre du mot.

L'apparition soudaine d'un genre assez développé au point de vue de la forme, tel qu'il se révèle chez le premier troubadour connu, est un phénomène qui a

toujours intrigué les littérateurs. Il n'est pas d'ouvrage grand ou petit sur ce sujet, qui ne cherche à expliquer ce prodige. Certains philologues ont supposé à la poésie des troubadours une origine populaire. Mais il est difficile d'admettre que les couplets des premières chansons en provençal littéraire, dont la technique est si perfectionnée, puissent procéder directement de l'humble chanson du peuple.

Les productions populaires, qu'il s'agisse de la musique ou des paroles, ne manquent assurément pas de grâce, mais leur technique est bien insignifiante. La recherche, l'effort que suppose l'emploi de moyens raffinés, répugnent au génie plutôt fruste du peuple. De même que les idées poétiques exprimées par le peuple sont nécessairement très simples et peu variées, de même la forme, et nous entendons par là aussi bien la musique que la versification, témoigne dans la chanson populaire d'une grande pauvreté d'imagination et de facture.

Soutenir que les chansons des troubadours, si subtiles et si compliquées dès le début (Guillaume de Poitiers, Cercalmon, Marcabru), œuvres de ceux qui mettaient leur point d'honneur à « composer impénétrablement » (*trobar clus*), dérivent des chansons populaires, c'est simplement constater que les unes et les autres sont faites de paroles chantées en langue vulgaire. Cette explication n'en est donc pas une ; elle ne résout pas le problème, elle le laisse entier.

Les origines de la poésie des troubadours devaient du

reste demeurer mystérieuses, tant qu'on n'étudiait que le texte poétique des chansons. Car du point de vue littéraire, l'œuvre des troubadours est une chose unique ; si érudit que puisse être le philologue, il cherchera vainement, dans le vaste trésor des œuvres littéraires antérieures, des chansons possédant, ne serait-ce qu'en germe, les traits caractéristiques de la poésie des troubadours. L'étude de ce sujet aurait dû être réservée non pas à l'histoire de la littérature, mais à celle de la musique ; la musique, en effet, ne fait pas seulement partie intégrante de l'œuvre des troubadours, elle détermine encore, et dans une mesure assez large, la forme poétique des chansons.

D'autre part, il est plus facile et plus sûr d'étudier les origines musicales de ces chansons que leurs origines poétiques : l'expression musicale d'un sentiment étant plus vague que son expression poétique, les genres musicaux sont moins variés que les genres poétiques. Le même sentiment d'exaltation amoureuse, par exemple, est au fond d'émotions assez diverses : l'ardeur religieuse, la piété filiale, l'élan patriotique, le désir amoureux, etc., sont autant de nuances du même sentiment. En poésie, chacune de ces nuances sera rendue d'une manière différente. Il n'en est pas de même en musique ; une seule et même phrase musicale peut les exprimer toutes. C'est ainsi qu'on a pu adapter le *Tantum ergo* aux airs des hymnes nationaux russe et autrichien ; de même, une Romance sans paroles de Mendelssohn et d'autres chansons profanes prêtent





JONGLERESSE ET JONGLEUR. AU-DESSOUS DE LA JONGLERESSE UN *Alleluia* NEUMÉ
(D'après un tropaire du xie siècle, Bibl. Nat., F. lat., 1.118.)

leurs mélodies au texte de l'*O salutaris;* l'*Ave Maria* est exécuté sur l'air d'un *Nocturne* de Field et sur des centaines d'autres mélodies, empruntées surtout à des airs d'opéras en vogue.

Si donc il était difficile de trouver des points de contact entre la poésie des troubadours et les poésies antérieures, on pouvait, *a priori*, espérer que l'étude de la musique conduirait plus aisément à la découverte de ses origines. Car au lieu de faire porter les recherches uniquement sur les poésies antérieures de la même inspiration que les œuvres des troubadours, on pouvait avoir la chance de retrouver les sources musicales de leurs chansons indistinctement dans toute l'œuvre musicale antérieure à l'apparition du premier troubadour.

Et de fait, en étudiant récemment la musique religieuse du moyen âge, nous avons pu constater, conformément à nos prévisions, ses relations très étroites avec les airs des chansons profanes. La musique des xe et xie siècles étant encore assez mal connue, il est indispensable d'en dire ici quelques mots.

L'antiquité chrétienne connaissait, en dehors des cantiques rituels de la messe et des autres offices divins, tels qu'on les exécute encore de nos jours dans le plain chant, certaines compositions qui ont disparu depuis de l'office séculier. Parmi celles-ci nous compterons les abondantes vocalises des *Alleluia*, appelées *sequelae*, qui, s'étendant parfois sur un millier de notes[1],

[1] Voy., p. ex., le fac-similé de la planche II, page 17.

exigeaient pour leur exécution le concours de chanteurs rompus à leur métier. En négligeant ici les compositions chantées sur des textes en prose (Antiennes, Répons, *Kyrie*, *Gloria*, Offertoires, etc.), nous mentionnerons, comme existant dès cette époque, les Hymnes qui, à l'origine, étaient composées en concordance avec les lois de la prosodie latine auxquelles obéissait le texte poétique (*hymni metrici*). Plus tard on composa des hymnes rythmiques (*hymni rhythmici*), où c'était au contraire la musique qui dominait le vers, celui-ci se composant d'un certain nombre de syllabes assemblées de manière qu'il y eût, en principe, corrélation entre les accents toniques des mots et les accents rythmiques ou temps forts de la musique.

Vers la fin du IXe siècle se produisit à la célèbre abbaye de Saint-Gall en Suisse une innovation importante. Notker († 912) et ses disciples Radpert, Tutilon et Hartmann adaptèrent des textes poétiques aux *Alleluia* ; au lieu des anciennes vocalises exécutées sur les voyelles du mot *alleluia*, on se mit à chanter des paroles suivies, en donnant une syllabe de texte à chaque note de l'*alleluia* primitif. On appela ces compositions nouvelles proses et séquences (*prosae* et *sequentiae*). Dans les hymnes, les strophes ont généralement de 4 à 6 vers, souvent reliés par l'assonance (homophonie de la dernière voyelle tonique du vers, parfois de toutes les voyelles placées sur les temps forts). Dans les séquences rimées les strophes sont accouplées deux par deux.

A ces compositions fondées sur le principe de la répétition d'une phrase musicale se rattachent les Tropes, qui sont des transformations ou interpolations de chants liturgiques traditionnels (fixés au VIe siècle par saint Grégoire), tels que l'*Introït*, le *Kyrie*, le *Gloria*, etc.; ils consistent en la reprise de chaque phrase ou distinction musicale avec un nouveau texte intercalé, inventé librement. Dans les tropes du *Kyrie*, comme dans les séquences des *alleluia*, la mélodie liturgique est conservée, tandis que dans les autres tropes les interpolations poétiques et musicales sont ajoutées de toutes pièces. Bien entendu, qu'il s'agisse des Hymnes, des Tropes ou des Proses, on se souciait, à l'origine, moins de rendre le vers parfait au point de vue technique que d'exprimer avec profondeur les sentiments dévots qui animaient l'auteur. Ces efforts pour rendre l'expression poétique puissante ne l'empêchent pas d'être parfois assez vague. L'exaltation religieuse est souvent mystique, partant peu claire. D'autre part, à cette époque reculée, les poètes sentent déjà fortement, mais ils ne réussissent pas encore à analyser et à traduire leurs sentiments avec précision; c'est ce qui explique la grande part qu'a la convention dans leurs poésies. Les mêmes termes, les mêmes épithètes et les mêmes images reviennent sans cesse dans les tropes et dans les proses. On se sert de ces clichés, parce qu'on y trouve des formules commodes pour exprimer ce qu'on éprouve, sans pouvoir le rendre par ses propres moyens.

La partie musicale de ces compositions est bien meil-

leure, et cela se comprend, puisque la musique n'a pas à analyser les sentiments, mais se borne à les exprimer en procédant par association avec des émotions d'ordre auditif.

Notker et son école exercèrent une influence profonde sur la musique sacrée. Les abbayes de Reichenau (près du Lac de Constance) et Murbach (près de Guebwiller, Alsace), pour ne nommer que ces deux dépendances de Saint-Gall, nous ont transmis de précieux manuscrits presque contemporains de Notker. Le mouvement gagna bientôt la France et atteignit un rare degré de développement en Limousin. Un fait qui n'a pas été assez remarqué et qui devrait, à notre avis, dominer l'histoire musicale de cette époque, c'est que l'abbaye de Saint-Martial de Limoges nous a légué, à elle seule, une vingtaine de manuscrits, formant un véritable *corpus* de chants liturgiques ainsi que des tropes et des proses du xe au xiiie siècle. Ce nombre de vingt, si modeste qu'il puisse paraître au lecteur peu familier avec l'histoire de la librairie médiévale, est énorme. Il serait important, s'il s'agissait de manuscrits littéraires; pour les manuscrits musicaux il est prodigieux.

Quand on aura considéré que les premiers troubadours — et aussi les meilleurs — sont originaires des régions limitrophes du Limousin et que la langue littéraire qu'ils écrivent tous, sans distinction d'origine, est appelée par les contemporains le langage limousin (*lengua lemosina*), on croira difficilement qu'il n'y ait là qu'une coïncidence fortuite. Car les écoles monastiques com-

portaient, au moyen âge, dans le cycle des études supérieures (*quadrivium*), l'enseignement de la musique, et cet enseignement, à la fois pratique et théorique, était très développé, de sorte que les élèves bien doués devaient en sortir musiciens et compositeurs consommés.

Comme d'autre part les écoles n'étaient pas fréquentées exclusivement par de futurs clercs, mais aussi par de jeunes nobles, il est naturel de supposer que l'enseignement des abbayes limousines (Saint-Martial, Saint-Léonard et autres) a exercé une influence prédominante sur la musique profane. Cette supposition deviendra une certitude, quand nous aurons constaté que les plus anciennes compositions musicales des troubadours sont d'inspiration religieuse. La seule chanson de Guillaume de Poitiers dont la musique se soit conservée (il s'agit d'un troubadour peu religieux pourtant), a les allures d'une hymne (*Pus de chantar m'es pres talens*), à ce point qu'elle a pu trouver place dans un drame religieux (*Mystère de sainte Agnès*). Les chansons de Marcabru témoignent, à l'exception d'une pastourelle, de la même inspiration musicale. Il n'en est pas autrement de celles de Jaufre Rudel, de Pierre d'Auvergne, de la poétesse Béatrice de Die, de Bernart de Ventadour et de la plupart des troubadours jusques et y compris le dernier, Guiraut Riquier (1254-1292).

La biographie de Gosbert de Puycibot, troubadour du début du XIII[e] siècle, nous raconte qu'il apprit son art à l'abbaye limousine de Saint-Léonard, où il avait

été mis dès son enfance pour se préparer à la vie contemplative. Des biographies d'autres troubadours font encore des allusions à l'éducation monastique de certains d'entre eux. Nous avons la ferme conviction que plus on étudiera la musique religieuse du moyen âge, plus on observera qu'il existe des rapports très étroits entre les mélodies des hymnes religieuses et des *alleluia* d'une part et les chansons des troubadours de l'autre.

III

LA NOTATION MUSICALE AU MOYEN AGE

A. La transformation des neumes

La musique religieuse du moyen âge offre encore, à l'heure actuelle, bien des obscurités ; le problème de la notation musicale surtout est très discuté. Les efforts persévérants des érudits modernes ont mis en lumière plus d'un texte intéressant ; mais bien qu'on ait, pour s'aider dans le déchiffrement des notes médiévales, un certain nombre de traités théoriques contemporains, on n'a pu encore se mettre d'accord sur la valeur et la signification réelle des notations diverses. En effet, le plus ancien système de notation, celui des *neumes*, est tellement énigmatique qu'il a résisté jusqu'à présent aux tentatives d'interprétation des savants. Toutefois, nous croyons que l'emploi de la même méthode comparative, qui, dans un ouvrage antérieur, nous a

Pl. III.





JONGLEURS, MUSICIENS

(D'après un tropaire du XIe siècle, Bibl. Nat., F. lat., 1.118.)

permis de pénétrer le secret de la musique des troubadours, pourra rendre ici encore le même service. Nous allons en faire l'essai après avoir dit quelques mots sur l'histoire et le développement de la notation musicale.

On sait que Charlemagne (768-814) avait puisé en Italie le goût de l'art et de la littérature classiques. Son biographe Eginhard et d'autres chroniqueurs rapportent qu'il s'entoura des hommes les plus illustres de son temps. De nombreuses écoles furent établies dans les principaux centres de son empire. La musique étant alors associée aux belles-lettres, on comprend qu'elle ait participé au mouvement créé par le grand empereur. En vue d'unifier le chant liturgique, Charlemagne imposa le rite romain à toutes les provinces de l'Occident et demanda au pape Adrien II de lui envoyer de bons maîtres de musique pour en instituer l'enseignement. Deux des meilleurs musiciens de Rome, Pierre et Romain, partirent pour Aix-la-Chapelle. Le premier s'établit à Metz et y fonda une école dont l'influence se fit sentir non seulement dans la qualité des compositions, mais aussi dans l'art de la notation. Jusqu'au XIVe siècle, la notation conserva dans les pays lorrains une physionomie particulière, formant une sorte de transition entre l'écriture romane ou aquitaine et la notation gothique des pays germaniques (voy. pl. VI).

Romain, qui dut s'arrêter à Saint-Gall, aurait emporté, d'après la tradition (contestée récemment), une copie de l'antiphonaire original de saint Grégoire, dont une reproduction authentique serait conservée jusqu'à nos

jours à la bibliothèque du monastère. Cet antiphonaire de Saint-Gall est noté en neumes.

Les neumes sont des signes musicaux conventionnels issus des accents de l'écriture grecque. Ils n'indiquent que la direction du contour mélodique, sans déterminer les intervalles réels. Les deux éléments constitutifs de cette notation sont le *punctus*, point ou accent grave qui figure le mouvement descendant de la voix, tandis que la *virga*, trait vertical ou accent aigu, marque l'élévation du ton. En combinant ces deux signes, on obtient des figures composées pour noter les groupements de notes. La réunion du point à la *virga*, en bas et à sa gauche, donne naissance à un signe appelé *podatus*, qui indique un intervalle ascendant. Inversement la *clivis*, formée du point réuni à la *virga*, à sa droite, représente la direction descendante d'un groupe de notes, soit l'un des intervalles possibles de la gamme descendante :



Pour rendre cet exposé plus clair, nous ferons l'analyse comparée d'une phrase musicale que nous rencontrons dans plusieurs manuscrits du xe au xiie siècle. Nous choisissons un trope du *Gloria : Laus tua Deus*, qui nous est conservé dans une série de manuscrits appartenant à des régions et à des époques différentes (Planche IV).

Examinons la première ligne de ce trope, d'après la version la plus ancienne d'un tropaire de Saint-Gall :

Laus tua deus resonet coram te rex .(St-Gall 484)

Nous y trouvons le *punctus* (point allongé) sur les syllabes tu*a* et re*sonet*; le *podatus* (intervalle ascendant) sur les syllabes *tu*a, *re*so*net* et *co*ram, ici dans sa forme dite *liquescente*, (*épiphonus*) qui se place le plus souvent à la rencontre de deux consonnes ou de deux demi-voyelles.

La *clivis*, qui note un intervalle descendant, se rencontre sur la première syllabe laus, où elle est munie d'un petit crochet, appelé *épisème*, que nous dériverions du signe prosodique de brièveté. Cette *clivis épisématique* est suivie en outre d'un signe secondaire, en forme d'S, dit *oriscus*, que nous trouverons remplacé dans d'autres manuscrits par une figure différente, dite *pressus*. (Voy. pl. IV, lignes 5 à 13.) L'un et l'autre représentent la durée prolongée de la note. Au-dessus de l'avant-dernière syllabe te, nous trouvons la même *clivis* que nous venons de relever sur la syllabe laus; mais ici elle est suivie d'un *pressus* majeur, avec deux notes descendantes. Au-dessus de la dernière syllabe, on voit quatre signes, une *virga* et trois apostrophes, *strophici*, qui forment un *tristropha*. Notons encore le signe dit *quilisma*, qui se trouve après le *punctus* de la syllabe co*ram* et représente un ornement semblable à notre « mordant ».

Pour rendre cette notation plus précise, l'on imagina un système de sigles, qu'on adjoignit aux neumes primitifs. Ainsi un *e*, représentant le mot *equaliter*, prévenait le chanteur que la note se trouvait à l'unisson de la précédente ; un *i* ou parfois simplement un point

sous un neume signifiait *inferius*, une note inférieure. L'explication de ces signes, attribués à Romain, nous est révélée par une lettre de Notker.

Mais malgré les indications qu'elles fournissaient, ces lettres ou sigles n'étaient pas aptes à reproduire un chant, de façon à ne laisser aucun doute sur sa marche mélodique et son mouvement rythmique. C'est au XIe siècle seulement que les musiciens réussirent à combler les lacunes les plus sensibles de la notation neumatique. Plusieurs méthodes furent préconisées à la fois. Un moine de Reichenau sorti de l'école de Saint-Gall, Hermann dit le Contrait, imagina un système assez ingénieux. Il fixa tous les intervalles de la gamme au moyen des lettres initiales de leurs noms. Le *t*, initiale de *tonus*, représentait la seconde majeure, l'*s* de *semitonium*, un demi-ton, *ts* = un ton + un demi-ton, soit une tierce mineure, *tt* = deux tons ou une tierce majeure, etc. De cette façon, le mouvement mélodique esquissé par les neumes était indiqué exactement, et le chanteur était moins embarrassé qu'autrefois, lorsqu'il se trouvait en présence d'un air inconnu.

Les pays romans suivirent un autre système, celui de la notation dite diastématique. Pour reproduire dans la graphie musicale les inflexions montantes ou descendantes de la voix, on compara la mélodie à une ligne ; quand la voix montait, on plaça le neume plus haut que le précédent et inversement, quand l'intervalle était descendant. La forme extérieure des neumes devint

ainsi négligeable, et fatalement les figures variées, telles que les avait employées le IXe siècle, se réduisirent à des points superposés. Une ligne tracée à la pointe sèche ou à l'encre rouge servait de base pour placer les notes à des distances proportionnelles aux intervalles musicaux.

A cette ligne vint s'en joindre une deuxième, tracée à l'encre jaune. Pour rendre encore plus précise la gradation des notes possibles entre ces deux extrêmes, on y ajouta une ligne intermédiaire et en tête de chacune d'elles on marqua le nom de la note qui s'y trouverait inscrite. La première porta la lettre *f* (fa), le seconde *a* (la) et la troisième *c* (do). Puis, ce moyen paraissant commode, on finit par tracer autant de lignes qu'il en fallait pour embrasser le contour de la mélodie. De même les lettres-clefs varièrent selon le timbre. Elles donnèrent lieu à toutes les combinaisons possibles :

		c (do)	*a* (la)			
a (la)	*c* (do)	*a* (la)	F (fa)	F (fa)	*g* (sol)	etc.
F (fa)	F (fa)	F (fa)	*d* (ré)	*b* (si ♭)	*c* (do)	

Grâce à cette invention et à celle des portées diastématiques l'écriture musicale devint claire ; elle reproduisait exactement le profil de la mélodie. Notons que l'invention des portées musicales de 4 lignes est attribuée à Gui d'Arezzo (première moitié du XIe siècle).

A partir du XIe siècle, certains notateurs se mirent à ajouter aux neumes des anciens manuscrits, devenus de moins en moins intelligibles, les désignations usuelles des notes : *cdefga(b)hc*. Cette combinaison

de lettres indique la marche absolue de la mélodie ; mais elle fut vite abandonnée.

De tous les systèmes alors ébauchés, celui de Gui l'Arétin seul se montra viable et s'est maintenu jusqu'à nos jours. A partir du XIIe siècle, la phrase que nous avons analysée plus haut, se présentera, dans un manuscrit de Saint-Yrieix, sous la forme suivante (nous remplaçons la ligne à la pointe sèche du manuscrit par un pointillé) :

Lauſ tua deuſ reſonet coram te rex

Les neumes se sont épaissis, les points sont devenus des carrés volumineux, ils ont perdu leur signification primordiale rendue inutile par l'emploi de la diastématie, c'est-à-dire, de l'imitation graphique des mouvements mélodiques.

L'effort d'interprétation qu'exigeait la lecture des anciens neumes s'évanouit à l'avènement de cette notation quadrangulaire. Comme toujours, ce sont les nécessités pratiques qui provoquèrent cette amélioration. Tant que le chant se bornait à être monodique ou diaphonique [1], il n'y avait que quelques maîtres qui, pour venir en aide à leur mémoire, éprouvaient le besoin de mettre par écrit le répertoire dont ils faisaient apprendre par cœur les morceaux aux chantres et aux élèves.

Mais lorsque l'invention du contrepoint ou déchant

[1] On appelait *diaphonie* les premières ébauches du chant à deux voix, avec emploi de parallèles de quinte, de quartes et d'octaves.

(*discantus*) répandit le goût des compositions polyphoniques, au sens technique du mot, et amena la création des maîtrises, il devint nécessaire que l'écriture musicale pût se lire plus facilement. La notation quadrangulaire répond assez bien à cette condition. Un lecteur contemporain devait la trouver parfaitement claire, ce qui n'est plus le cas pour un lecteur moderne.

On se sera déjà aperçu que, pas plus que les neumes, l'écriture quadrangulaire ne donne des indications précises sur le rythme ou la mesure. Les contemporains pouvaient s'en passer : ils connaissaient le mouvement de leurs chants pour les avoir entendu exécuter ; les *épisèmes*, les *pressus* et d'autres signes suppléaient aux défaillances éventuelles de leur mémoire. Nous verrons plus loin (chapitre IV) comment on peut aujourd'hui arriver à déterminer ce rythme latent par les seules ressources de la critique des textes. La planche qui superpose les différentes reproductions [1] de la phrase analysée plus haut, d'après de nombreux manuscrits du IXe au XIVe siècle, illustrera les transformations successives de l'écriture musicale durant la première grande période de son évolution.

Les quatre premières lignes nous donnent la notation neumatique primitive. La graphie des neumes varie naturellement avec les époques, les régions et même

[1] Notons que les pointillés verticaux ne se trouvent pas dans les manuscrits; nous les avons ajoutés pour mieux séparer les notes appartenant à chaque mot et faciliter ainsi au lecteur l'analyse comparative de ces notations.

I	Lauſ tua deuſ reſonet coram te rex . (St-Gall 484)
II	(Prum)
III	(Echternach)
IV	(Autun)
V	(St-Martial) Bibl. Nat. f. lat. 1084.
VI	(ibid. fol. 118 v°)
VII	(St-Mart. 1120)
VIII	(" 1121)
IX	(Nevers)
X	(Paris)
XI	(St-Martial 1118)
XII	(St-Martial 1119)
XIII	(ibid. fol. 113 v°)
XIV	(St-Martial 887)
XV	(St-Yrieix)
[XVI]	[Notation quadr.]

Transformation de la Notation musicale du 10e au 13e siecle.

avec les copistes. Les neumes de Saint-Gall ont leurs particularités, ceux du Limousin ou de l'Aquitaine en ont d'autres.

La notation des lignes V et VI est antérieure à l'an 1031, date du concile de Limoges, où fut proclamé l'apostolat de saint Martial.

Les lignes suivantes, de VII à XIV, dans lesquelles la diastématie se révèle nettement, appartiennent au déclin du XIe et au XIIe siècle. Nous pourrions encore citer la même composition d'après deux manuscrits, l'un de Montoriol et l'autre d'Arles[1]. Dans leur notation originale, les chansons des premiers troubadours n'ont pu être écrites que d'après ce système.

L'écriture de la ligne XV, du ms. de Saint-Yrieix est celle qui a été employée du XIIe au début du XIIIe siècle.

La ligne XVI offre un spécimen de la notation quadrangulaire définitive, usitée dans les pays romans dès le XIIIe siècle. C'est dans cette notation que nous ont été transmises, en copies, des milliers de chansons de troubadours et de trouvères, que nous allons étudier dans les chapitres suivants.

B. — La notation musicale dans les manuscrits des troubadours

L'œuvre lyrique des troubadours nous est conservée dans une cinquantaine de manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle qui reposent aujourd'hui dans les grandes

[1] Ce tropaire n'a pas été signalé par L. Gautier.

bibliothèques de l'Europe. Plus de la moitié de ces recueils ne renferment que des poésies non notées : on peut admettre que la musique faisait déjà défaut à leurs originaux.

Les chansons notées sont dispersées dans une vingtaine de chansonniers compilés dès le déclin du XIII[e] siècle. Parmi ces manuscrits, il s'en trouve de toutes dimensions et de toute provenance ; quelques-uns sont luxueusement enluminés et exécutés avec beaucoup de goût, ce qui fait présumer qu'ils furent commandés à d'habiles calligraphes par quelques seigneurs amateurs de musique et de livres. La tenue plus modeste et même négligée de certains autres nous autorise à croire, au contraire, qu'ils étaient des *vademecum* à l'usage de jongleurs ou de trouvères peu fortunés.

Le nombre des chansons contenues dans un recueil varie de cent à mille ou plus. En règle générale, les poésies y sont classées par noms d'auteurs, parfois aussi par genres littéraires, et une fois dans l'ordre alphabétique. M. G. Groeber a démontré que nos manuscrits ne sont que des anthologies exécutées d'après des cahiers qui renfermaient les œuvres d'un seul troubadour.

Les manuscrits destinés à être notés furent dès le début aménagés de telle sorte que le scribe chargé de la copie du texte traçait par avance les portées musicales, ou laissait un espace libre entre les vers du premier couplet de chaque chanson (voyez pl. VII.) Le notateur, souvent un professionnel, les remplissait ensuite. Nous avons aussi des manuscrits où texte et musique

ont été transcrits de la même main. Exceptionnellement, on trouve la musique répétée pour le second couplet.

Les portées sont de deux à huit lignes, selon les exigences du contour mélodique et l'espace disponible; celles de quatre et de cinq lignes, tracées à l'encre rouge, sont les plus fréquentes. Les clefs de *fa* ou d'*ut* sont placées en tête de la portée de sorte que les notes n'en dépassent pas les lignes extrêmes.

Quelquefois la fin d'une phrase musicale (*distinctio*) est marquée par une barre verticale ressemblant aux barres de mesure de la notation moderne[1]. Contrairement à l'opinion de quelques érudits, ces barres n'ont aucune importance musicale; aussi sont-elles souvent omises. Parfois même elles ne servent qu'à séparer les notes d'un mot à l'autre.

Les signes d'altération chromatique sont le bémol (*b molle*) devant le *si*, rarement devant le *mi*, et le bécarre (*b quadratum*) ; le bémol abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé, le bécarre l'élève. Ce dernier remplit donc la fonction du dièse moderne. Un signe d'annulation pareil au bécarre moderne n'existe pas dans nos manuscrits. Pour remettre en son état naturel une note qui est sous l'influence d'un signe chromatique, on emploie tout simplement le signe contraire.

Les notes, comme nous l'avons vu, sont des neumes grossis, devenus quadrangulaires. Le point s'est changé

[1] Rappelons en passant que l'emploi régulier des barres de mesure ne remonte qu'au XVII[e] siècle.

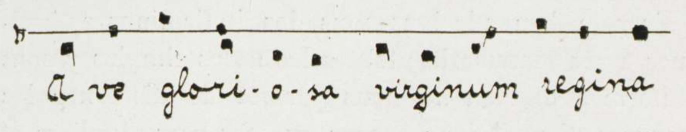
en un carré, la *virga* s'est transformée en un carré muni à droite d'une queue descendante. Quand il y a plusieurs notes à chanter sur une seule syllabe, ces notes sont groupées ou liées ensemble et portent les noms de conjonctures ou de ligatures.

On a longtemps soutenu que les signes de cette ancienne notation marquaient graphiquement la mesure, la durée des sons. Ce système a été proposé par E. De Coussemaker (1805-1876), le savant historien de la musique.

L'examen d'une chanson dans laquelle un membre de phrase est noté deux fois, aurait pourtant suffi pour montrer que les notes n'ont pas de valeur absolue, puisque, dans les endroits correspondants, elles diffèrent souvent au point de vue de la forme extérieure. D'une façon plus générale encore, quand la même chanson est notée dans plusieurs manuscrits, les différentes reproductions devraient concorder toutes entre elles, si les notes exprimaient les valeurs de durée ; or cette concordance absolue ne se produit jamais.

Ces différences de notation d'un même texte musical ne condamnent pas seulement le système de De Coussemaker et de ses adeptes, elles nous indiquent encore la solution du problème.

Prenons par exemple la première phrase musicale d'une chanson en l'honneur de la Vierge, en forme de séquence, tirée du manuscrit de Saint-Yrieix dont nous avons déjà examiné la notation plus haut, p. 32 et planche IV, ligne XV.



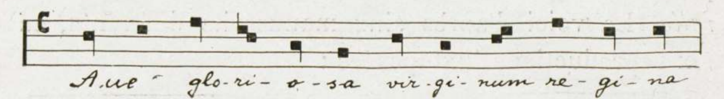
Ce sont des neumes grossis, diastématisés avec emploi d'une ligne de direction armée d'une clef qui est ici, cas assez rare, la dominante *si naturel,* caractéristique du ton *dorien* transposé.

A un degré plus avancé de la notation quadrangulaire, la même mélodie se rencontre dans de nombreux chansonniers du XIII[e] siècle avec le même texte latin, ou dans la version française, et même avec des paroles profanes dans le *Lai des Hermins* et le *Lai de la Pastourelle.* La voici d'après cinq manuscrits différents, en six reproductions juxtaposées :



En vain demanderions-nous des indications rythmiques à ces manuscrits ; toutes les notes simples y sont uniformes et rien ne nous permet de discerner les mesures. Faut-il donc penser que ces vers réguliers et nettement rythmés auraient été chantés sans mesure, parce que la notation ne l'exprime pas ?

Pour répondre à cette question, examinons encore deux manuscrits, l'un de Soissons, l'autre du Musée Britannique de Londres. Dans le premier, notre phrase musicale a pris la forme de la notation proportionnelle, qui, comme le dit son nom, exprime au moyen de signes spéciaux les différents rapports existant entre la durée des notes.



Remarquons l'alternance régulière de longues (▪) et de brèves (▪) partout où il n'y a qu'une note sur une syllabe du texte. Sur les syllabes *glo*ri*osa* et *virgi*num nous voyons des ligatures ou groupes de deux notes.

Dans le manuscrit de Londres, la mélodie avait d'abord été écrite en notation quadrangulaire ; puis, vers le début du XIVe siècle, un copiste au courant de la nouvelle notation dite franconienne (du nom de l'inventeur Francon de Cologne, milieu du XIIIe siècle) l'a transformée au moyen de grattages et de retouches.











MUSICIENS
(D'après un tropaire du xie siècle. Bibl. Nat., F. lat., 1.118.)



Ici nous voyons les longues (▪) de la copie de Soissons remplacées par des brèves (▪) et celles-ci par des losanges, représentant les semi-brèves (*semibreves*). Les valeurs sont donc réduites de moitié, comme nous le ferions en réduisant un 3/4 au 3/8.

Puisque le manuscrit de Londres, en réduisant de moitié les longues du manuscrit de Soissons, est obligé d'opérer la même réduction en ce qui concerne les brèves, il faut nécessairement en conclure que notre séquence était chantée en mesure, sur des notes de durées différentes alternant symétriquement.

L'examen d'autres mélodies conservées en diverses écritures aboutit aux mêmes constatations. La conclusion qui se dégage de cette étude, dont on trouvera un exposé plus complet dans nos *Melodien der Troubadours*, p. 54-78, c'est que les efforts des notateurs depuis saint Grégoire (VIe siècle), Romain (IXe), Gui d'Arezzo (XIe), Francon de Cologne (XIIIe), Philippe de Vitry (XIVe) jusqu'aux théoriciens et compositeurs postérieurs, voire même jusqu'à Wagner, ont toujours été dirigés vers le même but : *Rendre la notation de plus en plus claire, en s'efforçant de reproduire dans l'écriture, le plus fidèlement possible, la pensée du compositeur*. Il ne s'agit donc pas ici de la nature des sons, mais de la manière de les écrire.

On peut aisément concevoir une mélodie notée d'après un nombre infini de systèmes, puisque tout système implique une convention, sans que la qualité rythmique ou le sens intime de cette mélodie subisse

aucun changement. Dans tous les cas où, parmi plusieurs copies d'une seule chanson, nous trouverons une notation plus précise que les autres, c'est elle que nous choisirons, en posant en principe que *le rythme indiqué par cette notation est le même que celui de toute autre notation, quand même il n'y existerait qu'à l'état latent;* exception faite pour certains genres compris dans la musique polyphonique, où des raisons spéciales peuvent faire varier le rythme d'un texte.

Ces principes, tirés de l'étude comparative des manuscrits notés du IXe au XIVe siècle, sont confirmés par l'ensemble des ouvrages théoriques de la même époque qui traitent de la notation musicale. Ils nous apprennent, en effet, que la variété des systèmes avait pour résultat qu'un chanteur qui savait lire très bien les notes de son manuscrit, était incapable de déchiffrer celles qu'il trouvait dans le livre d'un confrère.

De nombreuses chansons se trouvent dans le cas de la séquence *Ave gloriosa*, c'est-à-dire qu'on en possède les textes musicaux dans plusieurs manuscrits, dont les uns sont écrits en notation quadrangulaire, les autres en notation proportionnelle. Mais la plupart ne nous sont connues que sous la première forme, qui n'indique pas le rythme. Nous pouvons le déterminer, en recherchant les principes théoriques sur lesquels repose l'art de la mesure et du rythme au moyen âge.

Tout vers, même celui qui n'est pas destiné à être chanté, possède un rythme; c'est par là même qu'il se distingue de la prose. La versification varie évidemment

suivant les pays et les époques. Le rythme du vers romantique français, par exemple, diffère non seulement de celui du vers allemand moderne, mais encore de celui du vers français du moyen âge. L'étude de ces différents systèmes est du ressort des différentes philologies; elle n'est pas partout également avancée. Il existe des langues dont la versification n'est pas encore bien connue; celle du vieux provençal ou de l'ancien français n'est pas non plus complètement éclaircie. Toutefois, la philologie a réussi à en dégager quelques règles essentielles, qui pourront nous aider à résoudre le problème que nous étudions en ce moment.

Pour cela, il nous faudra établir à quel principe musical correspond chaque principe rythmique de la versification. La corrélation entre le rythme du vers et le rythme musical que nous présumons, ne saurait en effet faire doute, nos *chansons* étant des *vers qu'on chante*. En exécutant une chanson, on ne peut s'attacher qu'à un seul rythme à la fois; en cas de divergence entre le rythme du vers et celui de la mélodie, il faut nécessairement sacrifier l'un ou l'autre. Des compositions, où se manifestent de pareilles discordances, se rencontrent, nous aurons à y revenir; mais il est à peine besoin de dire qu'elles ne peuvent être considérées comme régulières : le troubadour qui fait bon marché des principes qui régissent son art, se permet une licence, pour nous servir de ce terme euphémistique[1].

[1] La méthode qui nous a servi, dans ce chapitre, à établir le principe des notations médiévales et que j'avais trouvée dès 1905, fut exposée

IV

LE RYTHME DANS LES ŒUVRES DES TROUBADOURS

A. — PRINCIPES FONDAMENTAUX DE LA RYTHMIQUE MÉDIÉVALE

Une phrase musicale ou *distinctio* se décompose, comme on sait, en un certain nombre de notes groupées par mesures (les *perfectiones* des théoriciens du moyen âge). Chaque mesure est constituée par un nombre déterminé d'unités ou éléments, dont chacun peut être décomposé en une série de notes ayant la même valeur totale (*aequipollentia* ou équivalence). L'élément initial de chaque mesure porte le nom de frappé ou temps fort, les autres temps sont dits faibles. Ces désignations de temps fort et faible indiquent, à eux seuls, qu'on a affaire à des différences d'intensité. On peut du reste s'en convaincre expérimentalement, en chantant ou en écoutant n'importe quelle phrase d'une chanson. Prenons par exemple le chant de Noël :

Il est | né le di- | vin en- | fant

pour la première fois en 1907 par M. PIERRE AUBRY, dans un article de la *Revue musicale*, tome XII, p. 352 ss., sans indication de mon nom, bien que la documentation de M. AUBRY reposât sur des révélations que je lui avais faites et dont le caractère strictement confidentiel semblait être assuré par sa promesse de garder pour lui ma découverte. Mon article de la revue strasbourgeoise *Caecilia* (juillet 1907, p. 97 et suiv.), en mettant les choses au point, contient le premier exposé original de ma théorie de l'interprétation modale. Elle est développée avec tous les détails dans mes *Melodien der Troubadours*, Strasbourg, 1908 (Trübner, éditeur).

Les temps initiaux de chaque mesure (*Il*, *né*, *vin*, *fant*) sont chantés plus fortement que les temps faibles (*est*, *le di*, *en*). Le chanteur les module avec plus d'effort, et l'auditeur les entend chanter avec un accent plus intense. Il n'y a pas d'autre différence entre les temps. Un temps fort peut tomber indistinctement sur une note longue ou brève.

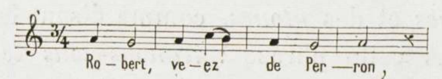
Le langage parlé de la conversation connaît également l'alternance de temps forts et faibles. Suivant l'intensité avec laquelle est expiré des poumons le courant d'air dont les vibrations produisent les sons, nous avons des voyelles plus ou moins fortement accentuées, des *toniques* et des *atones*, comme disent les philologues. Dans cette phrase : *Aimons-nous les uns les autres*, les syllabes *nous*, *uns* et *au* sont accentuées plus que les autres. Cette différence d'intensité n'est peut-être pas très marquée dans la prononciation moderne, quoiqu'elle y soit encore assez perceptible; elle l'était davantage en vieux provençal et en vieux français, sans toutefois avoir jamais égalé le degré qu'elle atteint dans les langues germaniques.

Il est clair que, dans un texte chanté, les temps forts correspondent aux syllabes toniques du vers. La discordance entre les frappés et les accents toniques choque l'oreille. On peut pourtant éviter la sensation désagréable qui en résulte, en prolongeant, au détriment de la note placée sur le temps fort, la durée de la note sur laquelle est chantée une syllabe tonique placée sur un temps faible.

Un exemple illustrera mieux notre pensée que ne le feraient de longs développements. Dans ce vers : *Robert, veez de Perron*[1], où nous négligeons pour le moment la syllabe à la rime, les syllabes *-bert* et *-ez* portent l'accent tonique, les autres sont atones. Si l'on s'avisait de chanter sur le rythme



on produirait une sensation plutôt déplaisante ; mais si l'on prend la peine de chanter, avec Thibaut de Champagne :



on ne sentira rien de choquant. Au contraire, ce mouvement, auquel notre oreille moderne n'est plus accoutumée, surprendra agréablement[2].

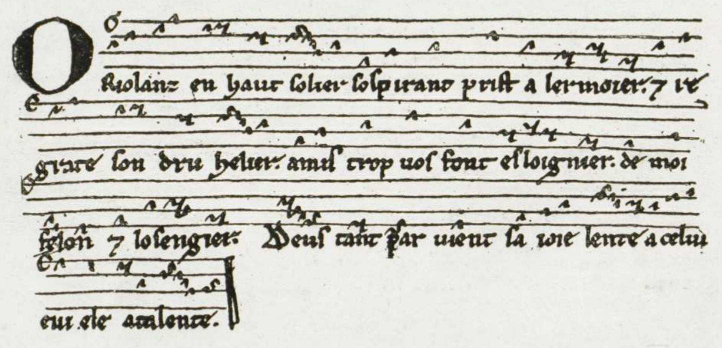
La dernière syllabe tonique du vers est celle qui porte l'accent le plus fort. Toute versification rimée exige que les syllabes qui riment soient prononcées avec une intensité particulière, pour que l'oreille perçoive cette homophonie. C'est pour cette raison que la syllabe rimée doit toujours être placée sur un temps fort. Cette règle n'admet aucune exception dans la chanson monodique ; tous les troubadours l'observent strictement, car

[1] « Robert, voyez ce qui est de Pierron. »

[2] Ce rythme se rencontre encore assez souvent dans la musique hongroise et dans des chansons basques.

.xxvi.

Quant li rosignolz sescrie qui nos deduit de son chāt
por ma bele dolce amie uois mon cuer rosignolant. ioi mes
mains merci li crie. car onques rien namai tant. 7 bien
sai sele moblie que ioie me ua finant. Puis me sui en
auenture por descourir mon talant. or li pri que masegure la bele ou
mes cuers satent. certes de ce nai ie cure sauf mal ne
me 9sant. fols est q̄ tel mal nendure dont ensi g̃nt ioie
atent. Se ie mil anz la seruoie ma dame a sa uolenté.
sun soul baisier en auoie bī mauroit g̃rredone. se ie toz
iorz en parloie nauroie ie raconte. cele q̄ mon cuer en
meine sa proece 7 sa biaté.


Oriolanz en haut solier sospirant prist a lermoier. 7 ie-
giate son dru helier. amis trop uos sont esloignier. de moi
felon 7 losengier. Deus tant par uient sa ioie lente a celui
cui ele atalente.

CHANSONNIER FRANÇAIS DU XIIIe SIÈCLE
Notation messine (Bibl. Nat., f. fr. 20.000).

s'en affranchir ne serait plus se permettre une licence, mais commettre une faute grave.

La syllabe ou les syllabes de la rime disposent à elles seules de la dernière mesure. Lorsque la rime est masculine, c'est-à-dire, lorsque le vers finit sur une syllabe tonique, par exemple *Perrón*, la dernière syllabe *rón* occupera effectivement la première partie de la dernière mesure, qui sera complétée par une pause.

Lorsqu'au contraire la rime est féminine, c'est-à-dire quand la syllabe accentuée de la rime est suivie d'une atone, par exemple :

Quand li | rossi- | gnols s'es- | crie,

cette atone partagera sa durée avec la tonique, à moins que celle-ci ne soit prolongée, ce qui arrive souvent dans les vers de moins de sept syllabes, lorsque l'auteur veut obtenir la carrure de la phrase musicale, c'est-à-dire une phrase composée de quatre mesures.

Un autre principe de la rythmique du moyen âge est la régularité. L'examen des chansons conservées en notation mesurée nous apprend que, dans la grande majorité des cas, le mouvement adopté pour la première mesure persiste dans toute la phrase, même dans toute la chanson.

Cette déduction est confirmée par les traités des théoriciens du moyen âge. Un auteur du XIIIe siècle dit que « dans tous les rythmes, la régularité doit être observée (*in omnibus modis ordo debet servari*). »

Les règles générales que nous venons d'énumérer :

1° Corrélation entre les accents toniques des mots et les temps forts de la musique;

2° Augmentation de la durée marquant la coïncidence d'une syllabe accentuée sur un temps faible et d'une atone sur un temps fort ;

3° Impossibilité absolue de placer la rime ailleurs que sur un temps fort, et

4° Régularité du rythme adopté,

constituent les principes fondamentaux de la rythmique des troubadours. Ils nous permettront de comprendre et d'expliquer les divers rythmes employés dans les œuvres musicales du moyen âge jusqu'au XIVe siècle.

B. — La mesure dans les compositions médiévales

Le système de la mesure musicale repose, au moyen âge, sur la théorie des modes (*modus* = mesure).

Les modes sont des formules rythmiques qui forment deux groupes principaux : les modes à deux éléments, et les modes à trois éléments.

Les modes à deux éléments consistent en une longue, valant deux unités, suivie ou précédée d'une brève qui n'en vaut qu'une; dans le premier mode la longue se trouve au début de la mesure, sur le temps fort; dans le deuxième mode, au contraire, c'est la brève qui est placée sur le frappé.

Dans le premier mode l'alternance de longues et de brèves correspond donc aux mesures suivantes :

3/4 ou par réduction 3/8 ou 6/8

Le deuxième mode est figuré en notation moderne par la suite :

3/4 avec le frappé sur la noire de chaque mesure.

Le troisième mode est à trois éléments : le premier élément est une longue parfaite de trois unités, le second une brève d'une unité, et le troisième une brève dite *altera*, seconde, qui vaut deux unités. Ce mode correspond au 6/4 ou, par réduction, au 6/8 de la notation moderne.

A côté de ces modes principaux, l'art polyphonique a employé des modes secondaires, formés par la subdivision ou la contraction des éléments constitutifs des trois premiers modes[1].

Il n'est pas absolument nécessaire qu'une phrase musicale commence sur le premier temps de la mesure. Un temps faible peut précéder le premier frappé (*ana-*

[1] La distinction des modes n'est possible que dans un système à subdivision ternaire. Et de fait le moyen âge n'a connu, jusqu'au début du XIVe siècle, que la mesure à subdivision ternaire. A cette époque on commença à introduire la mesure à deux temps et à division binaire. Les modes ternaires à deux éléments et se sont fondus en une sorte de moyen terme représentant le compromis entre le premier et le deuxième mode des anciens. Le troisième mode devint, dans sa forme binaire ou etc.

crouse). De même qu'on chante dans l'*Arlésienne :*

Al- | lume | ton flam- | beau ver- | meil, ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 |

de même on chantait en ancien français :

Je | doi bien | estre o- | béis- | sant, ou en ancien provençal :

Tuit | cil qui | sont en- | amou- | rat

Bien mieux, tout comme dans la musique moderne, on peut faire rentrer ce temps faible initial dans la première mesure, de manière à partager avec le premier frappé la durée de deux temps qui revient à celui-ci.

| O grand so- | leil, | ♪ ♪ ♪ | ♩

de l'*Arlésienne*, peut encore servir de parallèle à

| Puisque d'a- | mer | ♪ ♪ ♪ | ♩

et à des centaines d'autres chansons.

C'est une infraction à la régularité du rythme, puisque la première mesure d'une phrase chantée en *premier* mode n'admet en principe que deux éléments, et qu'ici elle en a trois, Mais l'infraction s'explique. En premier et en deuxième mode, cette anacrouse ne se rencontre que dans les vers parisyllabiques ; or le plus commun des parisyllabiques de l'ancienne poésie lyrique, c'est le vers de huit syllabes. D'autre part, le vers imparisyllabique le plus fréquent, celui de sept syllabes, commence sur un frappé, pour parvenir, en alternant avec un temps faible, à la dernière syllabe accen-

tuée. C'est la force d'analogie qui amène le vers de huit syllabes et les autres parisyllabiques à débuter de la même manière, surtout lorsque la syllabe anacrousique est plus longue ou plus forte que la suivante, comme dans l'exemple cité :

Puisque d'a- | mer qui sonne mieux que Puis | que d'a- | mer.

Comme la musique doit conserver la ternarité, la longue, premier élément du premier mode, partage sa durée avec la note initiale englobée, ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 devient forcément | ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥

La décomposition d'un élément en un groupe de notes équivalent est parfaitement admise et se rencontre régulièrement. Ce sont évidemment les notes longues qui se prêtent le mieux à ces démembrements, de sorte que, dans les modes à deux éléments, la présence d'une ligature sur le frappé indique, en principe, le premier mode, tandis qu'un groupe de notes sur le temps faible caractérise plutôt le deuxième. Mais il arrive aussi que la brève se résout en valeurs plus petites, surtout lorsque ces résolutions ne sont que des ornements ou des notes de passage.

Dans le premier mode | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 |, tout le poids du rythme est concentré sur le premier élément, dont l'intensité et la durée marquent une opposition très accusée avec le deuxième élément réduit à sa plus simple expression. Ce rythme fortement cadencé convient parfaitement aux langues germaniques, où les différences et les écarts d'intensité et de durée forment des contrastes

très prononcés entre les syllabes toniques et les atones. Le mouvement des langues française et provençale est plus uniforme. L'opposition entre les syllabes longues et brèves, très réduite aujourd'hui, ne devait pas être beaucoup plus grande au moyen âge. Quand on étudie les textes dont la notation indique les différences de durée, on s'aperçoit qu'un mot comme *amour* correspond musicalement aussi bien à ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 |, qu'à | ♩ 𝅗𝅥 | ou à | 𝅗𝅥 ♩ |, preuve évidente qu'entre les deux syllabes l'écart ne devait pas être considérable. Il en est de même de l'accentuation : entre la tonique et l'atone, la différence est aussi moins forte que dans les langues germaniques. C'est pourquoi une phrase construite en premier mode ne produira ni en français, ni en provençal une sensation désagréable, si on la chante sur le deuxième mode. En effet, le deuxième mode, où les rapports entre les deux éléments sont moins tranchés, plus égaux que dans le premier, est le rythme par excellence des compositions françaises et provençales. L'intensité du frappé étant contrepesée par la durée prolongée du temps faible, la cadence menue et traînante du 3/4 | ♩ 𝅗𝅥 | convient admirablement au mouvement sans saillies du vers roman[1].

[1] Dans le rythme du deuxième mode, les différences d'intensité disparaissent, le chant est aplani. C'est dans ce mode qu'il faudra chercher le rythme du véritable *cantus planus*, du « plain-chant » au sens primitif du mot. C'est là une théorie nouvelle émise ici par nous pour la première fois et que nous nous réservons de développer ultérieurement.

Toute mesure à deux éléments peut donc se chanter, en provençal et en français, sur le deuxième mode, le premier n'étant admissible que lorsque l'accent tonique du mot coïncide avec le frappé de la mesure : telle est la double conclusion qu'impose l'étude du rythme naturel des deux langues.

Les manuscrits dont la notation marque le rythme en distinguant les longues et les brèves (*notation modale*), éclaircis par l'exposé de la théorie des *modes* dans les écrits des théoriciens, nous enseignent quelles formules rythmiques étaient employées dans les chansons en langue vulgaire. Les mêmes sources nous apprennent une cinquième règle de la rythmique médiévale qui vient s'ajouter aux quatre que nous avons formulées précédemment (page 52), à savoir que :

5° Dans une chanson on n'admet, en principe, qu'une syllabe de texte par élément constitutif du mode.

Ainsi, dans les modes à deux éléments, il ne peut ni ne doit y avoir que deux syllabes de texte par mesure, et trois syllabes dans les modes à trois éléments.

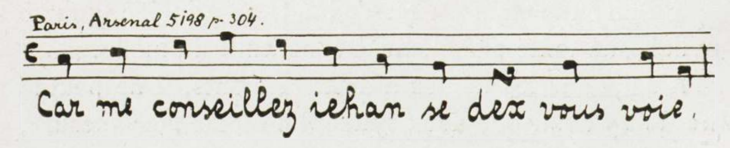
Nous appuyons toujours nos conclusions sur l'étude des chansons dont la notation indique graphiquement le rythme. Pouvons-nous les appliquer aux chansons notées en écriture quadrangulaire, où l'œil ne discerne pas les différences de durée ? Le lecteur sait la réponse. Il a vu dans le chapitre précédent que l'écriture musicale n'a rien à voir avec le rythme. C'est un pur hasard qui fait que telle chanson du XIIe siècle se soit conservée en notation proportionnelle, telle autre de la fin du XIIIe

en notation quadrangulaire primitive, telle autre à la fois sous l'une et l'autre forme ; et il serait déraisonnable de supposer que les mêmes chansons dont le rythme n'est pas exprimé par la notation quadrangulaire aient possédé une rythmique différente de celle qu'on rencontre indiquée clairement dans les notations proportionnelle ou franconienne.

Ce principe posé, nous pouvons procéder à la reconstruction du rythme latent dans les textes en notation non mesurée.

C. — L'interprétation modale des chansons des troubadours et des trouvères

Prenons une chanson quelconque écrite en notation quadrangulaire :



Dans cette notation uniforme, rien n'indique à l'œil ni la durée des notes ni la mesure. Soumettons la donc aux règles formulées plus haut.

D'après la règle 3 (page 52), la syllabe accentuée de la rime doit toujours tomber sur un frappé. Or, dans notre exemple, la rime étant *voie*, plaçons une barre de mesure avant ce mot :

| Car nous | conseil | lez, Je | han, se | Dex vous | voie,

Examinons à présent les syllabes précédant la rime.

En lisant naturellement notre vers, nous remarquons les accents :

Cár me cónseilléz, Jehán, se Déx vous | voíe,

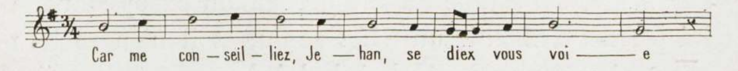
c'est-à-dire une tonique séparée de l'autre par une seule atone. Nous en concluons que le mode adopté est à deux éléments et non à trois, puisque le troisième mode exige la succession de deux atones après chaque tonique, comme par exemple dans les vers tels que :

Dáme mer- | cí une | rién vos de- | mánt.

Nous plaçons donc, dans notre exemple, nos barres de mesure de deux en deux syllabes du texte en rétrogradant à partir de la barre placée devant la rime.

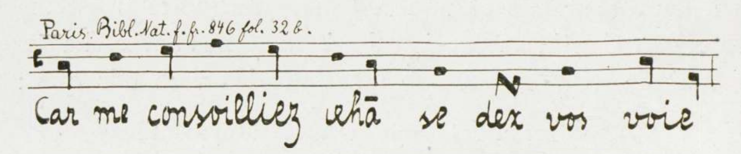
Cár me | cónseil- | léz, Je- | hán, se | Déx vous |•voíe.

Cette opération faite, nous constatons que les syllabes toniques du texte coïncident avec les temps initiaux ou forts des mesures, d'où il suit que le vers a la structure du premier mode. La présence d'une ligature sur le frappé correspondant au mot *Dex* nous confirme dans l'opinion que les temps forts sont des longues et que notre chanson appartient réellement au premier mode. Elle ne pourra donc se transcrire en notation moderne que de la manière suivante :



On se convaincra aisément de la justesse de notre

interprétation en recourant au chansonnier 846 dont nous avons signalé ailleurs l'importance unique. En effet, nous y trouvons, page 32, la notation mesurée de notre chanson dans le premier mode : aux blanches de notre transcription correspondent les *longues* valant deux temps, et aux noires les *brèves* valant un temps.



Si nous avions affaire au deuxième mode, certaines syllabes toniques seraient placées sur les temps faibles, et il faudrait que cette discordance fût compensée par l'augmentation de durée des notes placées sur ces temps faibles, c'est-à-dire que, le premier élément de chaque mesure valant une unité, le second occupât le reste de la mesure, soit deux unités.

Les règles que nous venons d'exposer ne comportent, on le comprend, ni une application absolue, ni une rigueur mathématique. Ce ne sont pas des lois rigides, mais des principes esthétiques, c'est-à-dire des notions essentiellement élastiques qui se prêtent aux caprices du goût individuel et aux variations de la mode. Un virtuose en pleine possession de son talent pourra s'en affranchir, s'il estime qu'une dérogation exceptionnelle lui permet d'obtenir un effet voulu, et il n'en restera pas moins pour cela fidèle à la loi de son art.

Mais il peut se faire aussi que cette même dérogation

trouve des imitateurs, qu'elle se répande, que la vogue s'en empare et qu'elle devienne d'un usage courant. C'est là par exemple ce qui a dû se produire pour le changement de mode dans un vers ou dans un couplet. Cette liberté se rencontre dans les chansons des XIIe et XIIIe siècles (voyez un exemple à la planche VIII); elle se répand de plus en plus dès le début du XIVe, et finira par devenir d'un emploi constant dans la musique moderne.

SECONDE PARTIE

L'ŒUVRE MÉLODIQUE DES TROUBADOURS

I. — Méthode et principes suivis

Pour faire connaître l'œuvre musicale des troubadours et des trouvères, le meilleur moyen serait de publier intégralement tout ce qui nous reste de leurs chansons. C'est ce que nous avons entrepris dans nos *Melodien der Troubadours* pour les troubadours, et ce que nous nous proposons de faire dans une édition critique pour les trouvères. Quand ces publications seront achevées — nous comptons y consacrer une dizaine d'années encore, — on pourra essayer de présenter une synthèse de l'art de nos chansonniers. Actuellement, l'emploi de cette méthode, la seule qui convienne à un livre comme celui-ci, serait prématuré.

Il ne nous reste donc, dans cette partie, qu'une troisième méthode, très contestable au point de vue scien-

tifique, mais assez appropriée au but purement pratique que nous poursuivons ici. Pour donner au lecteur une idée sommaire de l'art des chansonniers aux XII[e] et XIII[e] siècles, nous estimons que le moyen le moins imparfait, c'est de lui offrir, avec quelques brèves remarques, des spécimens de chansons en les choisissant soit dans les œuvres typiques, soit dans les chefs-d'œuvre. Si ces morceaux choisis n'offrent au lecteur qu'une image fragmentaire de la poésie lyrique au moyen âge, ils auront l'avantage de lui en donner une idée à la fois plus nette et plus exacte que ne le feraient de longs développements théoriques ou de romanesques détails biographiques qui ne seraient pas à leur place dans une collection musicale. Pour tout ce qui concerne la partie littéraire de nos chansons, on pourra se reporter aux ouvrages indiqués dans la bibliographie.

Un mot encore sur la façon dont nous croyons devoir présenter nos transcriptions au public. Les chansons des troubadours sont des mélodies pures, chantées en solo, peut-être accompagnées à l'unisson de la vielle (l'ancêtre du violon) par un autre musicien, quand il y en avait un. L'usage des accords consonants n'existe pas dans cet art primitif, mais l'accompagnement harmonique peut être établi à l'aide des éléments même de la mélodie. Dès que l'art mélodique a conscience du rythme et de la tonalité, il renferme virtuellement la substance de l'harmonie. Les mélodies pieuses et profanes ont une harmonie latente, c'est-à-dire que les notes constitutives des accords parfaits modernes

s'y trouvent soit dans la suite tonale des phrases, soit dans les ornements.

Bien que notre oreille moderne se passe difficilement de l'accompagnement, nous ne nous croyons pas le droit d'harmoniser les textes dans un ouvrage qui, tout en étant un livre de vulgarisation, doit rester strictement documentaire. Pour être utile à ceux qui veulent non seulement se renseigner sur ce qu'étaient les mélodies des troubadours, mais aussi les goûter sans rien sacrifier des habitudes esthétiques modernes, nous publierons prochainement un choix de ces chansons harmonisées conformément au principe énoncé plus haut et munies d'une traduction en vers français [1].

Cette traduction, nous n'hésitons pas à la joindre ici à nos exemples. Les troubadours étaient à la fois des compositeurs et des poètes, et la parfaite concordance des paroles avec la musique nous prouve l'unité de leur art; c'est donc mutiler une chanson que de la priver d'une de ses parties organiques, du texte ou de la musique. Or la plupart des lecteurs ne comprenant pas complètement le vieux-français et entendant moins bien encore le vieux-provençal, il nous a paru absolument indispensable de leur en offrir une traduction, (en vers) du moins pour les chansons provençales ; les chansons de trouvères pouvant, à la rigueur, être exécutées dans leurs textes originaux, nous nous sommes cru autorisé à n'en donner ici qu'une traduction en prose.

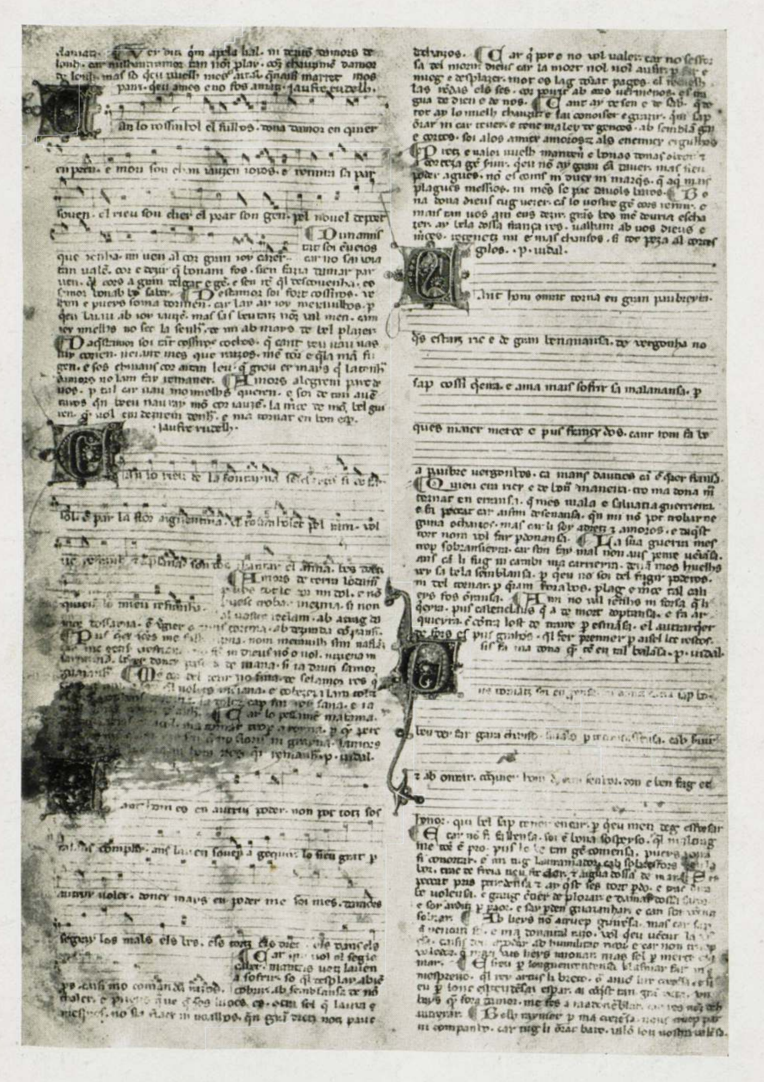
1. Choix de *Chansons de Troubadours* (XII[e] et XIII[e] siècles). Publiées et transcrites avec accompagnement de piano ou de harpe par JEAN BECK.

Assurément, notre adaptation n'aura pas le mérite littéraire qu'on serait en droit d'exiger d'une œuvre poétique originale. Mais la préoccupation de demeurer fidèle au sens du texte, sans rien sacrifier du rythme et de la forme, nous a imposé toutes sortes de contraintes qu'on n'a pas à subir quand on suit sa propre inspiration.

Si donc nos traductions sont loin de remplacer les originaux, le lecteur voudra bien considérer les nombreuses difficultés qu'offrent de pareilles adaptations, où il faut constamment veiller aux accents et aux rimes, et ne voir dans cette tentative rien autre chose que notre désir de lui être utile. Pour ceux qui se sentiront de force à comprendre et apprécier nos chansons dans leur forme primitive, nous donnons, en *italiques*, à côté de nos adaptations, le texte authentique d'après les manuscrits, ou d'après des éditions critiques quand il en existe.

II. — Les genres lyriques

L'étude de la lyrique des troubadours remonte très loin dans le passé : les premiers ouvrages didactiques sur ce sujet émanent des contemporains. Bien entendu, ce n'est pas comme critiques littéraires, ni comme historiens, que les auteurs de ces traités se proposent d'étudier les chansons en langue vulgaire ; leur but est uniquement de formuler les principes qu'un troubadour devait connaître pour bien composer et que le lecteur devait avoir présents à l'esprit pour apprécier, en con-



UNE PAGE D'UN CHANSONNIER PROVENÇAL DE LA FIN DU XIII[e] SIÈCLE
Notation quadrangulaire (Bibl. Nat., f. fr. 22.543, F[o] 63, v[e]).

naissance de cause, ce qu'on lui chantait. Un des plus anciens traités de ce genre, celui de Raimon Vidal de Besaudun (début du XIII[e] siècle), porte même le titre : « Théorie de la composition » : *Las razos de trobar*, et un autre, en catalan, s'intitule « La science de composer des poésies » : *Doctrina de compondre dictatz*. A côté de ces ouvrages didactiques, on publia des commentaires destinés à éclairer le texte souvent obscur des chansons, et des biographies des troubadours, qui, dans l'esprit de leurs auteurs, semblaient devoir concourir au même but. La valeur documentaire de tous ces écrits est plutôt contestable. Si cela est fâcheux pour le philologue et l'historien, le musicologue doit surtout regretter de n'y rencontrer aucun renseignement positif sur l'éducation musicale de nos poètes : dans le fatras des anecdotes, il ne trouve presque rien à glaner.

Dans leur énumération des divers genres lyriques, la *Doctrina* et un autre traité didactique du XIV[e] siècle, les « Lois d'amour » (*Leys d'amors*) se réfèrent surtout à la poésie ; la musique s'accommode mal de cette division, puisqu'une seule et même mélodie peut convenir à des œuvres d'inspiration diverse (voy. plus haut p. 16).

Au point de vue musical, il faudrait, d'après leur caractère, les classer en chansons gaies ou tristes, légères ou graves, etc. Toutefois, pour ne pas heurter les habitudes reçues, nous maintiendrons la distinction de la chanson personnelle ou subjective et de la poésie narrative ou dramatique, qu'on rencontre dans les traités de littérature.

A. — Les chansons personnelles

1. *La chanson d'amour ou* canso.

Parmi les sentiments individuels, l'amour est celui dont l'expression prend le plus fréquemment la forme poétique. Qu'il soit sensuel ou idéaliste, il met celui qui l'éprouve dans un état d'exaltation, qui le porte à s'épancher en vers déclamés ou chantés. Une bonne partie de toute lyrique est amoureuse et celle des troubadours n'échappe pas à la règle. La chanson amoureuse est la chanson par excellence de la poésie en langue vulgaire du moyen âge. Aussi les contemporains l'ont-ils désignée par le mot *canso*, ou chanson tout court.

Mais si le sentiment de l'amour est de tous les temps et de tous les pays, la forme qu'il revêt varie suivant les époques et les lieux. La belle société du Midi, puis celle du Nord de la France, en avaient, au moyen âge, une conception très raffinée, dont l'influence persiste peut-être encore de nos jours et qui a reçu le nom de *théorie de l'amour courtois*.

Tout amour suppose la fascination de celui qui en est possédé par l'objet de ses désirs. Dans la théorie de l'amour courtois, cette domination se traduisait chez l'amoureux par un véritable culte pour sa dame : culte très idéaliste, un peu mystique et possédant une grande vertu ennoblissante. Pour mériter les grâces de sa bien-aimée (*guerredon*), l'amoureux était obligé de l'honorer par un long « service ». En acceptant cet

hommage, la dame devenait la suzeraine du cœur et de l'esprit de son « homme lige ». Comme toute sujétion au moyen âge, cet asservissement volontaire, quoique assumé en vue du « guerredon, » est un acte désintéressé. L'amoureux n'a pas le droit d'exiger la récompense de son culte, encore que celle-ci doive être accordée si elle est méritée. Le soupirant est à la discrétion de sa dame; les rigueurs de celle-ci peuvent donner lieu à des regrets et à de douces plaintes, mais ne sauraient provoquer des reproches. Le lien qui unit « l'homme » à sa dame est celui que le moyen âge désignait sous le nom de fidélité (*fe* prov. et *foi* franç.), c'est-à-dire un attachement spontané et exempt de calcul, n'hésitant pas devant les sacrifices, exposant, au moindre manquement (*felonie*), le contrevenant à la déchéance morale la plus complète, à l'infamie la plus humiliante.

Pour assumer des devoirs aussi stricts, il fallait que l'amoureux fût bien convaincu de la haute valeur morale de sa dame. Aussi l'objet de l'amour courtois est-il l'incarnation de toutes les vertus, disons même de la perfection de toutes les vertus. Une personne si merveilleusement douée devait évidemment exciter, dans son entourage, plus de jalousies encore que de nos jours une femme distinguée n'a coutume d'en rencontrer dans le monde qu'elle fréquente. Aussi les médisants sont-ils les ennemis des amoureux, et dans leurs chansons, les troubadours sont hantés du souci de leur inimitié. On se tromperait pourtant si l'on expliquait par

la crainte de ces *losengiers* (intrigants) la discrétion que s'impose l'amoureux courtois, discrétion qui fait désigner aux poètes la dame par un pseudonyme (*senhal* = signal). Avec M. A. Jeanroy, nous sommes d'avis que cette délicatesse est une conséquence très naturelle de l'intimité du sentiment que suppose l'amour courtois, plutôt qu'un stratagème puéril pour déjouer la malignité des envieux, et la curiosité du mari. Celles-ci étant très tenaces, ils n'auraient pas tardé à être bientôt renseignés, en dépit du mystère dont s'enveloppent les amants.

Ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est l'habitude de « composer impénétrablement » (*trobar clus*), que prirent certains anciens troubadours. Nous ne pouvons pas nous défendre d'y voir un raffinement du même sentiment de pudeur, ou plutôt de répugnance à profaner une émotion personnelle qu'on croit sublime. Le cœur de l'amant ne doit être ouvert qu'à sa bien-aimée. C'est elle qui l'inspire, c'est pour elle qu'il compose. Les indifférents et les curieux doivent être tenus à l'écart, comme indignes de participer à ce sentiment mystique que les troubadours désignent sous les noms de *joi e deport* (joie et transport). Car les uns ne sauraient l'apprécier et les autres pourraient le blesser en y promenant des regards par trop indiscrets. Seuls les rares *vrais amanz*, ceux qui auront appris l'art « d'aimer impénétrablement » pourront être admis à communier dans la « joie » de l'auteur, qui est de la même nature que la leur.

On comprend que cet amour qui se dérobe si jalou-

sement aux regards de la foule cherche à s'exprimer d'une manière très personnelle. Comme la bien-aimée du troubadour ne ressemble à aucune autre femme, comme son amour ne ressemble à aucun autre amour, de même sa *canso* ne devra ressembler à aucune autre chanson. Tout l'effort de son art consistera à composer les couplets d'une manière originale. Le nombre des formes strophiques relevées dans les chansons amoureuses est prodigieux, il n'est surpassé que par le nombre des mélodies sur lesquelles elles se chantaient. Il est à peine besoin de dire qu'un troubadour ne saurait, sans déconsidérer son amour et son art, exprimer ses pensées intimes sur un air emprunté à un confrère. La *Doctrina de compondre dictatz* dit, d'ailleurs, expressément, que chaque *canso* doit avoir sa mélodie propre, nouvelle et la plus belle possible. Tout doit y être personnel, puisque tel est le sentiment qui dicte à l'amoureux ses *motz* et ses *sons*.

Quand un troubadour des plus célèbres, Bernard de Ventadour (1145-1195), commence une chanson en disant : *Non es meravilha s'ieu chan Mielhs de nulh autre chantador*, il ne se rend pas coupable d'un manque de modestie; il se borne à tirer une conséquence logique de la théorie de l'amour courtois. Aimant, comme personne ne saurait aimer, la dame la plus belle et la meilleure qui soit, il ne lui paraît pas étonnant qu'il soit mieux inspiré que tout autre chanteur.

Cette originalité incontestable des chansons amoureuses ne doit pas faire croire qu'elles soient complète-

ment exemptes d'éléments conventionnels. Au contraire, la convention y tient une part très large, trop large peut-être pour notre goût moderne. Et tout d'abord, la théorie de l'amour courtois, comme du reste toute doctrine sentimentale, est elle-même, une convention. Sur ce fonds conventionnel, les troubadours ont coutume d'appliquer, nous ne savons s'il faut dire des ornements ou des formules de pur style. Nous avons déjà parlé des médisants « losengiers ». Le printemps avec son renouveau, le chant du rossignol ou le gazouillement d'autres « oisellons » sont autant de phrases banales qui reviennent avec une obsédante régularité. Et qui pis est, ce n'est pas seulement la pensée naturellement uniforme et monotone, c'est l'expression poétique, où la diversité aurait pu pourtant être obtenue plus facilement, qui paraît aussi stéréotypée. « Au mois de mai, quand les jours vont s'allongeant », « Le beau doux chant des oiseaux », « Quand les bocages se couvrent de feuilles et de fleurs », etc., sont des phrases toutes faites qui reviennent avec une monotonie désespérante dans bon nombre de chansons. La musique, heureusement, échappe à ce défaut pour les raisons que nous avons exposées plus haut (page 19). On s'en convaincra en étudiant la chanson suivante de *Jaufré Rudel* (1130-41), le héros bien connu de l'aventure de la Princesse Lointaine, dont l'authenticité d'ailleurs est fort discutable. Nous donnons la transcription d'après l'unique manuscrit qui nous ait conservé la mélodie (Voyez, pl. VII, page 65 et pl. XI, page 105).


demore nen doit hair son corage
ge. q li biens dune seule hore
les maus dun an assoage. Et
fole. La chieure dit sanz fai
tise damors a la definaille q
tel con il la deuise la trueue
chascuns sanz faille. 7 al cui a
mors iostise 7 qui por li se tra
uaille ne porroit en nule gui
se coillir le grain sanz la paille.
Et fole.
Qvant uoi reuuerdir
vergiers au douz mois de mai
de ioie esbaudir chascun con
tre le tens gay. ha las 7 ie que
ferai quant ne me puis esio
ir de rien que uoie auenir.
tel mal trai de la grant dolor
Bien me soi tra
hir quant ie de li ma
que iai. contai ou bel a

coillir estrugement ni fiai quant
si franche la trouai ne cuidai
mes mal sentir. mais or me fait
si languir q bie sai q dautre
amor ne morrai. Nuns ne
puet guenchir a lamour ne
iai. 7 se por li muir come fis
amis uerai. ains mest que ie
serai deuant deu si com martyr. ne
porquant sanz repentir seruirai
ne ie ne men retrairai.
Qvant li oissellon me
nu chantent p le gaut foillu. q
al boissenet sont dru pour le
douz tens quest uenu mestuet
que me plaingne quant si
me destraingne la bele qui
ma tolu son solaz et sa uertu.
Ne sai qui mi a neu. mais a
tort sui mescreuz. mieuz uou
droie estre pduz que par moi

UNE PAGE D'UN CHANSONNIER FRANÇAIS DU DÉBUT DU XIV[e] SIÈCLE

Notation mesurée (Bibl. Nat., f. fr. 846).



N'insistons pas sur le caractère conventionnel des idées contenues dans cette chanson, remarquons seulement en passant que la phraséologie en est, sinon banale, du moins assez impersonnelle. La structure de la mélodie, au contraire, est vraiment artistique : la première phrase se meut dans l'intervalle de la quarte, qui est une forme caractéristique du récitatif; l'idée du

rossignol chantant dans le feuillage suggère au compositeur le dessin ornemental sur la dernière syllabe, imitant délicieusement la cadence du rossignol. Mais l'idée principale, l'amour, porte, dans la deuxième phrase, le développement de la mélodie jusqu'à la quinte, pour finir par une agréable modulation en *sol* majeur. Dans la reprise, la même gradation correspond au texte poétique. Pour peindre la belle nature, les clairs ruisseaux, les prés reverdis, Jaufré revient à la tonalité primitive, simplement et sans heurt, puis, pour exprimer le transport général que le renouveau fait naître, il pousse graduellement la mélodie jusqu'au sommet et reprend un nouvel élan du *si* au *mi*; c'est la tension la plus élevée de la mélodie sur les mots : *me vient au cœur*, précédant la péripétie exprimée à la suite : *grande joie tomber ;* la « joie » demande encore à être rehaussée par un ornement particulier sur le *si*, puis subitement, à l'idée de cette joie qui *vient cheoir*, qui descend dans le cœur du poète, la mélodie, elle aussi, tombe dans les tons les plus graves de sa gamme et finit, avec un effet saisissant, sur la tonalité de la sous-dominante.

Une observation à ce sujet. Il arrive fréquemment que la note finale ne correspond pas à la tonalité observée dans le cours d'une mélodie ; dans ce cas, on aurait tort de prendre cette finale pour une véritable clôture et d'introduire la sensible dans l'avant-dernière note, comme le font certains transcripteurs. Quand par exemple une mélodie est restée en *do* majeur et que la finale

est un *ré*, ce *ré* n'est pas l'indication du premier ton grégorien, mais tout simplement une demi-finale, une transition au couplet suivant. Car il faut tenir compte de l'influence exercée au moyen âge par le déchant sur la conception de la tonalité. Si l'une des deux ou trois voix finissait sur la tonique, la deuxième se trouvait à la quinte supérieure ou inférieure. C'est ce qui déroute nos oreilles, quand une composition a une pareille finale « plagale », c'est-à-dire quand elle ne finit pas sur la tonique. La finale « ouverte » devait relier entre eux les couplets jusqu'au dernier, qui devait alors se terminer sur la tonique.

Le contour mélodique embrasse le plus souvent une sixte, en se mouvant régulièrement dans les intervalles de la gamme majeure ou mineure, selon le son adopté. Quand il dépasse ces limites, il peut s'étendre jusqu'à la neuvième et, exceptionnellement, il atteint même la douzième. (C'est ainsi que la mélodie de notre exemple remplit l'intervalle de dizième.) Les altérations chromatiques sont d'un emploi restreint : on ne s'en sert, en général, que pour éviter les intervalles prohibés, comme par exemple le fameux *diabolus in musica*, *fa-si*, ou encore, dans des transpositions, où il est nécessaire de conserver le profil mélodique de l'original. Cet emploi du bémol et du bécarre dans les transpositions est infiniment précieux pour reconnaître la véritable tonalité de la mélodie. Car les notateurs du moyen âge n'indiquaient pas toujours la marche mélodique avec une précision suffisante. La présence, dans une trans-

position, d'un signe chromatique nous indique une altération, qu'on aurait peut-être omis de marquer dans un texte écrit dans la tonalité originale.

Après cette digression nécessaire, revenons à notre exemple. L'analyse sommaire que nous en avons faite, nous permet déjà de constater la haute valeur artistique de la mélodie. Lisons le texte poétique seul, qui est plutôt banal, puis chantons-le sur sa mélodie. Nous apprécierons ainsi sans peine le talent du compositeur et l'importance capitale de la musique dans la lyrique médiévale.

Les qualités prédominantes des mélodies sur les paroles étaient déjà appréciées au XIII[e] siècle par le rédacteur de la notice biographique sur J. Rudel, lorsqu'il écrivit : *fetz de lieis mains bons vers ab bons sons ab paubres motz*, « il fit sur elle (la Princesse lointaine) mainte bonne chanson avec de remarquables mélodies, mais de pauvres paroles ».

Une autre chanson du même troubadour, où le mot *lonh* (loin) revient régulièrement, à la rime, dans le deuxième et quatrième vers de chaque couplet, n'est pas moins intéressante que la précédente. En voici le premier couplet (voir p. 79).

Ici encore nous reconnaissons la facture de notre poète. L'introduction embrasse une quarte ; son premier développement monte à la sixte, ensuite elle avance parallèlement avec le sens du texte. La personnalité du musicien ne saurait échapper au critique ; une fois établie pour une chanson certaine, on la retrouve aisément



dans les ornements et dans la disposition des phrases ; c'est là un élément critique inestimable, lorsqu'il s'agit de se prononcer sur une attribution douteuse.

C'est surtout de cette chanson qu'a dû naître la légende de l'amour de Jaufré pour la comtesse de Tripoli, qu'il n'avait jamais vue. Rien ne caractérise mieux l'élévation d'esprit que suppose l'amour courtois, que

la question soulevée par ces vers d'une beauté si singulière. S'adressent-ils à une mortelle? Ne sont-ils pas plutôt une hymne pieuse en l'honneur de la Vierge? C'est ce que suppose un fin connaisseur de la poésie des troubadours, M. C. Appel, et l'enquête musicale nous engage à nous rallier à son opinion. Cet exemple montre, en même temps, combien la lyrique des troubadours est peu éloignée de la poésie hymnique de l'Église, et combien il est indispensable, pour l'histoire de la littérature provençale elle-même, d'acquérir une connaissance plus approfondie de la lyrique savante d'inspiration pieuse du moyen âge.

Un mot encore sur la reprise des deux premières phrases musicales qu'on aura observée dans les chansons que nous venons de transcrire. Elle correspond ici à la structure strophique du texte poétique. Mais cette corrélation n'a rien d'obligatoire. Ces vers peuvent être disposés suivant le schéma *aa bb ccd*, tandis que la musique du couplet peut n'être que le développement progressif d'une seule idée; de même quand la strophe est monorime, la mélodie pourra se composer de phrases groupées suivant toutes les combinaisons possibles, etc.

Cette remarque s'applique aussi, bien entendu, aux chansons des trouvères. Parmi les chansons françaises il s'en trouve dont la naïveté et la spontanéité d'inspiration d'une part, la structure simple et élémentaire de l'autre nous paraissent témoigner sinon d'une origine populaire, du moins d'une destination populaire. Citons-en une qui est un véritable bijou musical. La planche







LA PREMIÈRE COLONNE DE TROIS CHANSONNIERS FRANÇAIS DE LA FIN DU XIIIe SIÈCLE APPARTENANT A UNE MÊME FAMILLE DE MANUSCRITS.
Arsenal, 5.198; Bibl. Nat., f. fr. 24.406 et 845. Notation quadrangulaire.

de la page 49 en reproduit la notation originale. Il est probable que la chanson couronnée, dont la *Theoria* de *Johannes de Grocheo* cite le premier vers, soit identique avec cette chanson-ci. L'application des règles de notre interprétation modale impose la transcription que voici :



Il est impossible que ce petit chef-d'œuvre n'ait pas été en vogue dans son temps. Le texte[1] est inspiré par la conception de l'amour courtois. Cette chanson exquise a certes toutes les qualités désirables pour remplacer avantageusement tout le fatras insipide des chansonnettes modernes. Elle est simple : deux phrases musicales répétées, mais ces phrases sont parfaites et admirablement chantantes. Une mélancolie discrète s'étend sur le dessin amoureusement joyeux de la

[1] Quand le rossignol chante, — Qui nous charme par son chant, — Pour ma belle, douce amie — Je vois mon cœur rossignolant. — Jointes mains je la supplie, — Car jamais je n'aimai tant ; — Je sais bien, que, si elle m'oublie, — C'en est fini de mon bonheur.

mélodie en sol majeur et s'unit à la saveur délicate des paroles.

Une autre chanson française, anonyme comme la précédente, nous fait ressentir avec le poète les souffrances d'un cœur amoureux qui désespère d'atteindre l'objet de ses désirs[1] :



La même mélancolie, profondément ressentie et exprimée avec un art saisissant dans le mouvement si poignant du deuxième mode, les mêmes soupirs si touchants dans leur discrétion résignée se retrouvent dans

[1] Je suis heureux de pleurer en chantant, — Plus qu'en nulle manière, — Pour calmer ma douleur, — Qui ainsi me domine. — Cent soupirs je fais chaque jour, — C'est ma rente assurée. — L'unique joie que j'ai de l'amour — Me vient de mon allégeance. — Chacun dit que je suis fou, — Mais nul ne le sait mieux que moi.

plusieurs complaintes amoureuses, provençales aussi bien que françaises.

Mais nous ne pouvons nous attarder davantage sur la *canso*, quelque désir que nous en ayons. Il est temps de passer à la chanson politique et au débat poétique.

2. *La chanson politique ou morale* (sirventés).

Un traité didactique du XIIIe siècle que nous avons déjà cité, la *Doctrina de compondre dictatz,* parle en ces termes du genre que nous allons étudier : « Pour faire un *sirventés,* on doit parler d'un fait d'armes, dire du bien ou du mal de quelqu'un, ou relater un fait d'actualité. L'auteur empruntera la forme des vers, des rimes et des couplets à une bonne chanson, dont il utilisera aussi la mélodie. En conservant le nombre de syllabes imposé par l'original, il pourra toutefois modifier l'ordre des rimes. »

Cette définition nous montre que le *sirventés* est aux antipodes de la *canso*. La chanson amoureuse exprime des sentiments intimes de l'auteur, son amour que non seulement personne ne partage, mais qu'encore peu de gens sont capables de comprendre. L'expression mélodique de ce sentiment individuel est donc toujours originale. Dans le sirventés, le troubadour dépeint les sentiments qu'il partage avec tous ses coreligionnaires politiques. L'admiration ou l'indignation qu'inspire un fait politique n'a rien de personnel. Tous ceux qui sont choqués par les excès des classes détenant le pouvoir

ressentent la même colère, comme inversement tous ceux qui approuvent la conduite d'un prince éprouvent pour lui la même sympathie. Certes, le degré de ces sentiments est variable suivant le tempérament des individus, mais l'émotion elle-même ne porte que rarement un cachet personnel. C'est pourquoi il n'est pas nécessaire de trouver des formes originales à l'expression poétique ou musicale d'un sentiment social. Quand on n'exprime que des sentiments collectifs, on peut s'épargner l'effort de mettre dans une chanson toute sa personnalité dans ce qu'elle a de plus intime. Assurément, l'amour de son art, sans parler de l'ambition professionnelle, peut déterminer un troubadour à chercher une forme originale pour un sirventés ; mais le caractère de ce genre lyrique ne la lui impose pas. Et c'est pourquoi les maîtres les plus célèbres de la chanson politique ne craignent pas de faire des sirventés sur des couplets empruntés. Le plus fougueux et le plus personnel parmi eux, Bertran de Born (1159-1196) nous dit lui-même avoir composé un des plus acérés de ses sirventés, celui où il traite le « jeune roi » Henri III d'Angleterre, de « roi des truands », sur la mélodie d'un débat entre Guiraut de Borneilh et Alamande : *Conselh vuolh dar el so de n'Alamanda* : « Je veux te donner un conseil sur la mélodie de la dame Alamande ». C'est ainsi encore qu'Uc de Saint-Cirec (1200-1256) fait commencer un sirventés : *Un sirventes vuolh far en aquest so d'en Gui* : « Je veux faire un sirventés sur cet air du seigneur Gui ». D'après la *Doctrina* citée, c'est précisé-

ment ce caractère peu original du sirventés qui explique le nom du genre. « Le sirventés, y lisons-nous, a reçu le nom de sirventés, parce qu'on se sert d'une chanson à laquelle on est asservi et dont on prend la mélodie et les rimes ». *Sirven* désigne en provençal le serviteur, *sirventes* est textuellement ce qui a le caractère d'un serviteur. On s'explique à présent que les manuscrits ne nous aient presque pas conservé de mélodies de sirventés. L'exécutant était censé connaître l'air sur lequel il devait les chanter.

Pour donner une idée du sirventés, nous citerons le premier couplet d'une chanson satirique et humoristique de Peire Cardenal (première moitié du XIII[e] siècle), dans lequel ce poète misanthrope, qui hait la femme parce qu'il n'a jamais été aimé, qui exècre la société parce qu'elle est corrompue et fausse, qui en veut aux croisés parce qu'ils sont débauchés et tuent des innocents, qui flétrit le clergé parce qu'il est rapace, glouton et adonné à la luxure, qui s'en prend même au Créateur pour protester contre le purgatoire et les peines de l'enfer.

La mélodie est aussi singulière que le texte. Peire s'amuse à faire des broderies sur les notes des rimes ; puis, quand il arrive à adresser à Dieu ses récriminations, au lieu de prendre l'air résigné qui conviendrait à un pécheur implorant la pitié divine, il monte au sommet de la mélodie pour crier de toutes ses forces : *Senher, merce, no sia,* « Seigneur, de grâce, qu'il n'en soit pas ainsi ». Il se ravise ensuite, en prenant un air implorant et soumis pour lui demander la rémission


Modéré.
Texte original
Version adaptée
Un sir- ven- tesc no- vel vuelh co- men- sar
A sel quem fetz em for- met de ni- en,
Un sir- ven- tés nou-veau veux commen- cer,
A ce- lui qui me ti- ra du né- ant,
Que retrai- rai al jorn del- jut- ja- men
Siel mi cui- da de ren oc- cay-zo- nar;
Que je di- rai au jour du ju- ge- ment
Si de mes fau- tes il veut me tan- cer.
Et s'il me vol metr'-en la di- a- bli- a,
Et si aux dia-bles il livre mon â- me,
Yeu li di- rai : sen-her, mer- ce, no si- a!
Je cri- e- rai : Seigneur, pi- tié je clâ- me,
Qu'el mal se- gle tur-men- tiei totz mos ans,
J'ai dans le monde souf- fert du- re- ment,
E gardatz mi, sieus plai, dels tur-men- tans.
Préser-vez moi, s'il vous plaît, du tour-ment.

de ses péchés, ce qui ne fait que souligner la bizarrerie de la première exclamation. L'ensemble est d'un comique irrésistible.

Ce satirique par excellence ne fut pas le seul à livrer bataille aux institutions de la société et aux représentants de l'autorité spirituelle. Nombre de troubadours ont eu la hardiesse de fulminer contre les faux prêtres. Même parmi les plus anciennes compositions polyphoniques, il se trouve un motet latin du XII[e] siècle dirigé contre les *Hypocrite pseudopontifices*, qui épuise les épithètes les plus osées et les plus rudes du vocabulaire latin contre les serviteurs de l'Église.

Ajoutons, pour en terminer avec les sirventés proprement dits, qu'ils formaient un genre littéraire indépendant; dans les manuscrits ils sont parfois réunis en un fascicule à part.

La *chanson de croisade*, dans laquelle le poète invite les chrétiens à prendre part aux guerres saintes, rentre dans la catégorie du sirventés. Au point de vue musical, ces chansons sont inférieures aux autres ; l'ardeur des paroles semble primer la structure mélodique. Cette infériorité pourrait provenir de ce qu'elles s'adressaient souvent à la grande masse des croisés, pour la plupart dépourvus de culture. Les chansons de croisade ayant été magistralement éditées par M. Joseph Bédier, nous ne saurions mieux faire que de renvoyer à cette publication, dont les mélodies sont transcrites par M. P. Aubry, d'après notre système de l'interprétation modale.

L'*enueg*, l'ennui, se rapproche du sirventés, puisque le poète, en y exprimant son dépit, critique implicitement les conditions de la vie et les conventions sociales. L' « ennui » dont nous donnons ici le premier couplet a les caractères d'une improvisation, débitée par un bouffon que le vin a mis en gaîté.



Viennent ensuite d'autres banalités rimées, entrelardées « d'ennuis », que nous n'oserions guère imprimer, même dans le texte original.

Remarquons que l'auteur de cet *enueg* est un religieux, le fameux moine de Montaudon (de l'an 1200 environ). Il a emprunté la mélodie de cette facétie à une chanson amoureuse de Bertran de Born, semeur intéressé de discordes, auquel Dante dans le chant XI de l'*Enfer* a fait porter dans la main droite son chef séparé du tronc, comme châtiment de sa politique, qui tendait à séparer de leur père les fils du roi d'Angleterre. Bertran composa sur la mort du jeune roi Henri (1183), deux plaintes funèbres, *planh*.

Le *planh* est une chanson composée à l'occasion de la mort d'un prince ou de tout autre personnage politique. Il a un caractère un peu plus personnel que le sirventés proprement dit ou que l'*enueg*, puisque le troubadour peut mettre une note personnelle dans l'expression de la douleur commune à tous les admirateurs, partisans ou obligés du défunt. Il ne s'est conservé de musique que pour deux de ces plaintes : l'une est le *planh* de Gaucelm Faidit (1180-1216), sur la mort de Richard Cœur-de-Lion (1169-1199), l'autre en l'honneur d'Amauric IV de Narbonne († 1270) émane de Guiraut Riquier (1254-1292), le dernier des troubadours. Voici le premier couplet de la plainte de Gaucelm Faidit; elle donnera au lecteur l'idée de ces poésies douloureuses, dont l'émotion profonde se reflète dans les accents tragiques de la mélodie.


Texte orig. Fortz chauza es que tot lo ma- ior
Version adap· Quel deuil im- mense et quel cru- el mal-
dan El ma- ior dol, las! qu'ieu anc
heur Pour tous les siens, quel cha- grin
mais a- gues, E so don dei tos- temps pla-
sans pa- reil! Et moi, au lieu de pleu- rer
nher plo- ran, M'a-ven a dir en chantan
de dou- leur, Je dois chan- ter et di-re
e re- trai- re. Car selh qu'e- ra de
ma souf- fran- ce. Car lui, le prince et
va- lor caps e pai- re, Lo rics va-
le chef de vail- lan- ce, Le bon, le
lens Ri- chartz, reis dels Eng- les Es
grand Ri- chard, roi des An- glais, Est
mortz. Ai Dieus! quals perd' e
mort Oh Dieu! Re- grets à



Parmi les œuvres de Gaucelm Faidit il existe aussi des débats poétiques, *tensos*, variété lyrique dont il nous reste à dire quelques mots pour terminer ce chapitre.

Dans la tenso, deux personnages discutent une question de galanterie, de politique ou de morale. Dans le cours de leur histoire, ces chansons dialoguées, dont l'origine remonte aux premiers troubadours, présentent des types variés.

Primitivement, la tenso n'était qu'une « *disputatio* », discussion sur une question quelconque. Dans le genre des sirventés, il se trouve des exemples où un poète réplique à un adversaire par une composition qui conserve la versification et la mélodie de la première chanson. Dans la tenso le même principe apparaît, avec la seule différence qu'ici la discussion est répartie entre les différents couplets d'une seule et même chanson. Il n'est pas nécessaire que la tenso ait pour auteurs deux

personnages en chair et en os. Ainsi le moine de Montaudon, dont nous avons cité l'*enueg*, imagina une discussion avec Dieu le père au sujet de l'habitude qu'ont les belles dames de se farder.

Dans les *joc partit*, jeux-partis, le premier couplet renferme l'énoncé d'un problème posé par le poète ; les couplets suivants sont des développements alternatifs, par deux ou trois interlocuteurs des solutions affirmative et négative que la question comporte. Les sujets, souvent plaisants, sont empruntés à toutes les circonstances de la vie ; la casuistique amoureuse, avec ses puérilités, en fournit le plus grand nombre. Le troubadour qui propose l'alternative, qui *part le jeu*, indique aussi la mélodie. Comme dans les chansons d'amour et les sirventés, tous les couplets des tensons et des jeux-partis se chantent sur l'air du premier. La forme de ces débats suppose le concours de deux chanteurs au moins. En réalité, il se pouvait qu'une fois la chanson composée par ses premiers auteurs, elle fût exécutée par un seul acteur, qui aurait représenté les deux rôles ; leur exécution dialoguée ou « jouée », n'en reste pas moins la plus vraisemblable.

Nous donnerons ici un couplet d'un jeu-parti qui s'est conservé dans deux chansonniers de Rome et de Sienne avec deux mélodies différentes. Ce fait, qui n'est pas isolé, semble indiquer que chacun des partenaires pouvait avoir sa mélodie à lui, à moins que l'une d'elles ne soit postérieure ; le notateur aurait pu, en effet, suppléer à une lacune du manuscrit en adaptant

une autre mélodie à son texte. Une troisième possibilité serait que, au moment de la proposition du sujet, celui qui en prenait l'initiative indiquât la structure métrique et mélodique à suivre. La définition de la *Doctrina* citée vient à l'appui de cette dernière solution lorsqu'elle dit, en parlant de la *tenso* : « Pour faire une tenson, on doit la choisir sur une mélodie bien cadencée, en suivant les rimes du modèle ou non ».

Voici le premier couplet de ce jeu parti entre Jehan Bretel († 1272) et Grieviler, d'après le manuscrit de Rome[1].



[1] Grieviler, par maintes fois — Je vous ai demandé et proposé —

Les mélodies des jeux-partis sont en général moins ornées que celles des chansons courtoises d'amour. Ici ce sont des sentiments, là des idées, d'où le caractère de leurs airs, à la fois plus simple et plus animé.

B. Les chansons narratives ou dramatiques.

Les principales variétés lyriques qui forment le genre narratif ou dramatique passent pour avoir des origines populaires. L'examen de la musique contredit cette opinion qui ne repose que sur des notions spéculatives ou littéraires. La musique des *aubes* et des *chansons d'histoire* est, au contraire, artificielle et compliquée et se rapproche de celle des *alleluia;* plusieurs *romances* et *pastourelles* se chantent même, note pour note, sur des airs de compositions religieuses. La musique des *aubes* et des *chansons d'histoire* est peut-être la plus savante que des troubadours aient composée. On se rendra compte de son caractère en étudiant les quelques exemples que nous donnerons de ces quatre variétés.

1° *L'Aube* (alba).

Dans l'aube, dont la caractéristique est l'emploi du mot *alba* (aube) dans le dernier vers de chaque couplet, le troubadour peint, pour la plupart, les sentiments que l'apparition du jour inspire aux amants obligés de se séparer après une nuit de bonheur.

Maintes parties; or répondez à celle-ci : — Lequel aime le mieux, au fond, — Celui qui est assez clairvoyant — Pour savoir tromper son amie, — Ou celui qui à elle se fie — Au point de se laisser tromper — Sans s'en apercevoir.









MUSICIENS

(D'après des manuscrits français des XIII[e] et XIV[e] siècles.)


Lent.
Texte original
Version adaptée
Bem platz lon- ga nuech os-
E mais el temps que plus
Dans la nuit longue et ob-
Qui ja- mais trop ne me
cu- ra.
du- ra
scu- re,
du- re,
E non lais ges
Je suis, mal- gré
per frei- du- ra, Qu'ieu lei- als gai-
la froi- du- re Des a- mants la
ta non si- a, To- ta vi- a,
garde in- quiè- te, Et dis-crè- te ;
Per tal que se- gurs es- ti- a Fis drutz
Jusqu'à l'au- ro- re je guet- te, Pour pro-
quan pren gau- zi- men De domp-
té- ger mon a mi, Puis pous-
na va- len, E crit qan vei
se mon cri : Voi-ci ve- nir
l'al- ba.
l'au- be.

Nulle part la technique merveilleuse des compositions savantes du moyen âge ne se manifeste plus que dans ces chansons. Elles subissent toutes une influence profonde de la musique sacrée. De même, le texte poétique porte quelquefois une empreinte religieuse assez marquée.

L'aube célèbre de Guiraut de Bornelh (1175-1220) : *Reis glorios, verais lums e clartatz*, commence par une invocation à Dieu d'une rare grandeur; celle de Guilhelm d'Autpol (fin du XIII[e] siècle) : *Esperansa de totz ferms esperans*, dont la musique ne s'est pas conservée, n'est qu'une prière à la Vierge, d'un bout à l'autre, prière dont les termes rappellent étrangement la phraséologie ordinaire des séquences latines. Le texte poétique de l'aube (page 99), qu'on attribue à Folquet de Marseille († 1237), ou à son contemporain Cadenet, n'a pas ce caractère. Mais il en est autrement de la musique, dont les notes et le contour sont, par endroits, identiques avec les notes et le dessein de l'aube majestueuse *Reis glorios* de Guiraut.

2° *Chansons d'histoire ou de toile.*

« L'histoire » qui est chantée dans ces poésies, dont cinq seulement nous sont parvenues avec leurs mélodies, n'est qu'une historiette, historiette sentimentale d'une amoureuse qui porte presque toujours l'épithète de « belle » et qui a généralement à se plaindre, soit de ses parents, soit de l'élu de son cœur, soit même de la mort impitoyable qui lui a ravi son bien-aimé. La plu-

part de ces chansons nous représentent la belle occupée à un ouvrage de femme, cousant, tissant ou filant (d'où le nom de « chanson de toile »). Il est assez douteux qu'elles aient été composées pour être chantées par les femmes vaquant à ces besognes. Le roman de *Guillaume de Dole* (XIIIe siècle), qui nous a conservé, avec plusieurs autres pièces lyriques, quelques chansons de toile, en fait chanter une, celle de la *belle Aiglentine* (Bartsch, Rom. u. Past., I, nº 2), par un jeune homme chevauchant *la grant chaucie;* une autre y est mise dans la bouche d'un neveu de l'évêque de Liège (Bartsch, I, 13).

Ces indications ne sont pas contredites par l'analyse des sujets chantés dans ces « histoires ». Les belles y ont une attitude douce, humble quelquefois, et une tendresse qu'un chevalier devait être heureux de rencontrer chez sa bien-aimée. La *belle Isabeau* déclare à sa mère qu'en dépit des objurgations de son mari et de toute sa parenté elle ne renoncera pas à l'amour du comte Mahieu, etc. Elles n'usent jamais des rigueurs dont se plaignent si souvent les auteurs des chansons d'amour ; pourtant les chevaliers qui les aiment sont aussi courtois que les auteurs des *cansos*.

Cette différence d'attitude ne s'expliquerait-elle pas par la différence des destinataires, les chansons d'histoire devant récréer les hommes quand ils sont loin de leurs amies, les chansons d'amour étant adressées à la dame? Un chevalier faisant longue route, chasse son ennui en imaginant une « belle » qui serait moins hautaine que la noble dame qu'il cherche désespérément

à apitoyer par les couplets pathétiques de ses *cansos*.

La chanson de la *Belle Oriolant* contient une confirmation de ces vues. Le trouvère termine son « histoire » par ce couplet[1] :



[1] Voyez le fac-similé du premier couplet à la planche VI, page 49.

Je ne sais que plus vous en dire; — Qu'il en soit ainsi pour tous les amants. — Et moi qui fis cette chanson, — Pensif au bord de la mer, — Je recommande à Dieu la belle Aëlis.

Refrain: Dieu! Que le bonheur vient lentement à celui qui le désire.

Quoi qu'il en soit, les chansons de toile n'ont pas été composées pour, et moins encore par de petites fileuses de lin, mais par des poètes-musiciens consommés. Voici, par exemple, la chanson de la *Belle Doëtte*, qui littérairement et musicalement trahit une main des plus expertes[1] :



[1] Belle Doette, à la fenètre assise, — Lit dans un livre, mais son cœur n'y est pas. — De son ami Doon il lui souvient, — Qui en d'autres pays est allé guerroyer. *Refrain.* Et maintenant elle en a du chagrin.

Le caractère littéraire, trop littéraire peut-on dire, de cette « abbaye des vrais amants » dispense de tout commentaire. La musique en est d'une rare finesse. Mais quelle science n'a-t-il pas fallu à l'auteur pour mettre ces vers en musique, et surtout pour rendre la douleur du refrain : *Et or en ai dol*! Croira-t-on que des vocalises, comme nous les trouvons sur les mots *livres* et *terres*, aient jamais pu être exécutées dans un gynécée ? Des cadences aussi compliquées exigeaient de tout autres artistes. C'est de la musique on ne peut plus savante et raffinée qui exclut non seulement toute origine populaire, mais encore toute popularité. Les seuls modèles desquels on puisse les rapprocher sont encore les modulations des mélodies grégoriennes.

3° *La Romance*.

Les romances ne diffèrent pas sensiblement des chansons d'histoire. Elles procèdent de la même inspiration que celles-ci et elles chantent des amoureuses assez semblables aux belles tisseuses que nous venons de quitter. Leur ton est pourtant généralement un peu plus gai que celui des chansons de toile, ce qui implique une différence musicale : la mélodie de la romance est, en effet, plus gracieuse etplus légère. D'autre part, dans la romance, l'auteur participe personnellement au récit, en racontant ce qu'il prétend avoir vu ou entendu lui-même. On ne s'étonnera donc pas que les descriptions, celles de la « belle » en particulier, y tiennent une place



Bernard de Ventadour.



Pons de Chapteuil.



Jaufré Rudel.



Moine de Montaudon.



Marcabru.



Perdigo.



Perdigo.



Albertet.

TROUBADOURS

(Tiré d'un manuscrit provençal de la fin du XIII[e] siècle, d'après H. Suchier et A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der franz. Litteratur*, Leipzig et Vienne, 1900.)

assez importante, comme, par exemple, dans cette vision charmante[1] :



Dans ce morceau, d'une délicatesse si subtile, la main du professionnel se trahit jusque dans les détails purement extérieurs, comme dans la mention de l'olivier, inconnu dans les pays de la langue d'oïl, mais familier aux imitateurs français des troubadours méridionaux, et dans les formes provençales qui se mêlent assez agréablement aux rimes françaises et donnent un cachet d'exotisme aimable à cette délicieuse composition. Au point de vue musical, remarquons que cette mélodie est le type du premier ton grégorien. Le début est la forme caractéristique de nombreux chants religieux (Antiennes, p. ex.). Rien d'étonnant que l'auteur

[1] Voulez-vous que je vous chante — Un joli chant d'amour ? — Ce n'est pas un vilain qui l'a faite, — Mais la fit un chevalier, — Sous l'ombre d'un olivier, — Entre les bras de son amie.

ait choisi son chant dans le répertoire de l'Église, afin de favoriser la propagation de sa charmante chansonnette.

La chanson de mai suivante, moins féerique, poétiquement que la romance *Volez vos que je vos chant*, l'emporte sur celle-ci par la saveur exquise de la mélodie, dont la simplicité et la naïveté ne dissimulent pas l'effort qu'elles ont dû coûter au maître qui a composé ce chef-d'œuvre. Elle est attribuée à Moniot d'Arras, un des plus féconds et des plus doués des trouvères du XIIIe siècle.



4° *La Pastourelle et la musique de danse.*

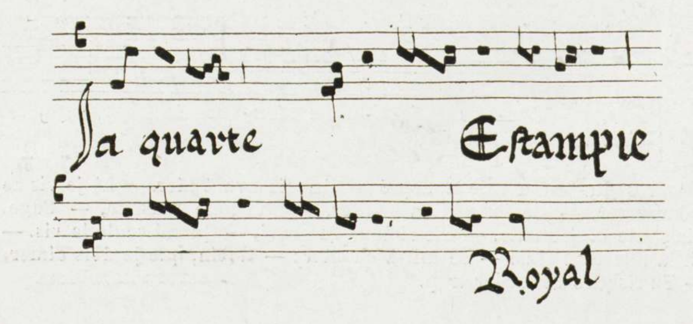
Le sujet de la pastourelle est franchement libertin. L'amour y devient de la galanterie. Les personnages entre lesquels se passe la petite scène sont une bergère et un chevalier (le poète en personne ou un autre). La plupart du temps, la bergère fait preuve d'un esprit qu'on n'a guère coutume de rencontrer chez des gardeuses d'oies ou des vachères. Elle sait fort bien éconduire à l'occasion le noble séducteur et rire de sa déconvenue, parfois de concert avec d'autres vilains. Dans les pastourelles qui ont un autre dénouement, le libertinage est racheté par la grâce de la forme. Si peu édifiantes que soient ces chansonnettes, elles ne peuvent offusquer personne. La musique, légère mais fine, ajoute, pour sa part, à l'agrément de ces petites compositions sans prétention, qui comptent parmi les plus gracieuses productions de la lyrique médiévale[1].



[1] Près du bosquet de Loncpré — J'errais avant hier. — Là je vis se trémousser, — Le long d'un sentier, — Une jolie tousette, — Sage, plaisante et jeunette. — Dieu ! tant fus ravi, — Quand seule la vis. — Et la fille tout ainsi — Se mit à chanter : — Robin, que je dois aimer, — Tu risques de tarder trop.



La mélodie a bien le caractère de la musique de danse. Remarquons avec quelle adresse le compositeur a su préparer et développer dans le couplet le thème du refrain. L'entrée révèle des correspondances frappantes avec l'une des mélodies instrumentales qu'un musicien a inscrites, au début du XIVe siècle, sur quelques pages restées en blanc d'un chansonnier français. Voici, d'après le manuscrit, le début de cette *Estampie* dans sa notation originale :



ce qui, dans la notation moderne, doit se transcrire de la façon suivante :

PREMIER POINT.



REFRAIN, *à répéter après chaque point.*





DEUXIÈME POINT.



TROISIÈME POINT.



QUATRIÈME POINT.



CINQUIÈME POINT.



Les estampies se composent, comme l'on voit, d'un

certain nombre de petits thèmes alternant à tour de rôle avec une phrase qui forme refrain. Dans un article de la *Revue des Deux Mondes* (1906), M. Joseph Bédier, en examinant les chansons de danse, est arrivé à la conclusion qu'une partie des chansons que nous avons étudiées dans ce chapitre devaient être mimées et exécutées comme de véritables petites comédies. La justesse de cette conclusion est assurée par plusieurs faits que voici : un théoricien du XIIIe siècle, que nous avons déjà eu l'occasion de citer, Johannes de Grocheo, nous apprend que les mélodies des chansons et airs de danse (*stantipes* et *ductia* en latin, *estampida* et *dansa* en provençal) incitent les auditeurs à faire des mouvements gracieux qu'on appelle « danse »[1] et que ces mouvements sont réglés par les accents rythmiques des compositions.

Les *Leys d'amors* et la *Doctrina* sont tout aussi affirmatives à ce sujet. Si donc nous trouvons bon nombre de pastourelles et de motets qui s'intitulent « estampie », si, en plus, nous trouvons de nombreuses figurines dans les manuscrits du XIe au XIVe siècle nous représentant des chanteurs, danseurs ou danseuses, dans des attitudes dont le caractère mimique ne laisse aucun doute (voyez planche II), si enfin nous constatons, au point de vue musical, des rapports étroits, voire même des identités entre certaines pastourelles et des airs de danse authentiques, il faut nécessaire-

[1] *Excitant aninum hominis ad ornate movendum secundum artem quam ballare vocant.*



JOUEURS DE VIÈLE
(Tiré de manuscrits français des XIIIe et XIVe siècles.)

ment en conclure que ces compositions pouvaient servir à la fois d'airs de danse et de petits sujets dramatiques. L'élément dramatique, en effet, tient une grande place dans la lyrique médiévale. Sans parler des jeux-partis, dont les ripostes alternatives constituent de véritables scènes dialoguées, les chansons de mai, les pastourelles, rondeaux et toutes les autres variétés de la chanson de danse sont autant de pantomimes, mélodrames et scènes de ballets primitifs.

C. — Les chansons harmonisées ou *motets*.

Avec le motet, nous quittons les compositions monodiques pour aborder l'étude des principes de l'harmonie au moyen âge. Le motet, nous dit Johannes de Grocheo, est un chant à plusieurs voix et à paroles différentes pour chacune d'elles, produisant une consonance harmonique continue. En développant cette définition, notre théoricien nous apprend qu'une de ces voix ou parties — il pouvait y en avoir deux, trois et même quatre, — nommée *ténor* pouvait être une mélodie sans paroles. La voix principale portait le nom de motet (*motettus*, *motellus*). Le ténor est une phrase mélodique empruntée souvent à un des *alleluia* du graduel, dont nous avons à plusieurs reprises signalé la beauté et l'importance. De même qu'une désignation d'un ou de deux mots en marge d'un *alleluia* suffisait, dans les manuscrits neumés, pour reconnaître l'air, de même pour les ténors nous ne trouvons en général que l'indication sommaire du timbre.

Tout en conservant, dans le ténor, le contour mélodique d'un *alleluia* ou d'une autre phrase musicale, le compositeur pouvait en varier librement le rythme. S'il choisissait par exemple, le premier mode comme répondant au rythme du motet, il décomposait la phrase mélodique primitive en une suite de petits thèmes rythmés en | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 | etc. ; s'il adoptait le deuxième mode, les mêmes sons se suivaient dans l'ordre rythmique inverse, soit | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝄽 𝄽 | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝄽 𝄽 | etc.; se décidait-il pour le troisième mode, il groupait les notes par séries de quatre, remplissant deux mesures : | ♩. ♪ ♩ | ♩. 𝄽 𝄾 | ♩. ♪ ♩ | ♩. 𝄽 𝄾 | etc. Dans d'autres modes — car on rencontre dans les ténors des motets des modes plus nombreux que dans les chansons, — il les groupait d'autres manières encore. Notons que dans les motets, les différentes voix ne sont pas astreintes à suivre toutes le rythme du ténor. A cause de la ternarité absolue du rythme au moyen âge (voy. p. 53, n. 1) le mouvement par exemple du | ♩. ♩. | ♩. 𝄽 𝄾 | (le cinquième mode), adopté dans le ténor, s'accordera toujours avec les parties supérieures, quelle que soit la construction modale de celles-ci.

Au point de vue harmonique, les motets sont les précurseurs du contrepoint et de la fugue. Sur les temps forts une consonnance parfaite (quinte, quarte, octave) est de rigueur, les notes de passage qui nous sembleraient dissonantes sont sur les temps faibles. L'emploi

continu des accords parfaits ne remonte qu'au XV[e] siècle.

A titre documentaire, donnons ici deux phrases de ces compositione polyphoniques du XIII[e] siècle. Le premier exemple est le thème d'un *rondeau*, air de danse, formé de plusieurs vers chantés dans un ordre déterminé sur deux phrases musicales enchaînées.



Le deuxième est le commencement d'un motet latin en l'honneur de sainte Catherine, dont la mélodie a été adaptée à plusieurs textes profanes.



Ces rudes consonnances sont certes loin de charmer nos oreilles modernes accoutumées par l'adjonction régulière des tierces à de plus douces harmonies ; mais nous n'éprouvons aucune difficulté à croire que les contemporains, qui n'étaient pas habitués à l'emploi harmonique de la tierce et de la sixte, pouvaient s'accommoder de ces savants enchaînements de plusieurs mélodies.

Au point de vue rythmique et mélodique, cette mu-

sique polyphonique possède certainement des variations fort riches et curieuses. Souvent les poésies y sont adaptées à une mélodie donnée, à l'imitation des *séquences* sur les *alleluias;* alors le poète-musicien pouvait se permettre de distribuer les syllabes de sa nouvelle chanson à sa guise, en décomposant les ligatures ou groupes de notes et en donnant une syllabe de texte à chaque note, tout comme les moines l'avaient fait dans les premières séquences religieuses.

Les premiers motets datent de la fin du XIIe siècle. Au siècle suivant, ce genre, issu du déchant de l'Église, se développe d'une manière prodigieuse, témoignant ainsi du goût des contemporains pour la musique polyphonique. Cette vogue ne doit pas nous surprendre. Car le motet, quand il se chantait sur des textes en langue vulgaire, réunissait les qualités des chansons des troubadours et du chant des maîtrises. D'autre part, l'art harmonique étant à la fois plus difficile et plus riche en ressources que l'art monodique, les bons musiciens devaient naturellement se sentir attirés vers ce nouveau genre. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de rencontrer, parmi les auteurs de motets, un Moniot et un Adam de la Hale, deux des meilleurs trouvères-compositeurs du XIIIe siècle.

Pendant que la musique polyphonique prenait ainsi son essor, la poésie des troubadours se mourait. La théorie de l'amour courtois, en devenant de plus en plus mystique, prend un caractère religieux très marqué. Elle se transforme, en Italie, en la doctrine du

« doux style nouveau », dont l'immortelle Béatrice de Dante est la création la plus parfaite. En Provence, ce mouvement aboutit aux poésies religieuses de Guiraut Riquier, le dernier des troubadours. Il n'y a pas jusqu'au genre le plus libertin, la pastourelle, où l'on ne constate cet envahissement de l'esprit religieux. Il est par exemple très caractéristique que Gautier de Coincy, un des poètes les plus distingués de la première moitié du XIII[e] siècle, adressa à la Vierge une ancienne pastourelle profane en modifiant simplement quelques paroles.

Sous l'influence de la quantité prodigieuse des séquences et des motets en l'honneur de la Vierge, la lyrique profane succomba rapidement. Durant les deux siècles de sa brillante existence, l'art des troubadours avait épuisé toutes ses ressources pour faire, à son déclin, retour vers ses origines premières.

* * *

Nous sommes loin d'avoir épuisé le sujet. Si nous disposions de plus de place, nous aurions pu parler des chansons pieuses, des *lais* qui sont une forme profane des séquences religieuses, des *retrouanges*, des *ballades*, des *rondeaux* et d'autres genres lyriques rentrant dans la catégorie de la chansonnette légère. Les exemples que nous venons de réunir, s'ils ne peuvent passer même pour un aperçu sommaire de l'œuvre musicale des troubadours, suffiront néanmoins, nous

l'espérons, à éveiller chez le lecteur le goût de nos vieilles mélodies. Contrairement à ce qui a eu lieu pour le texte poétique, la musique des chansons du moyen âge n'a guère vieilli ; sans en être avisé, on ne croirait pas qu'elles remontent au temps des croisades. La seule chose qui déconcerte un peu l'oreille moderne, c'est l'absence d'accompagnement harmonique. C'est là un défaut que nous avons tenté de pallier dans notre *Choix de chansons de troubadours*. Nous nous estimerions largement récompensé si nos efforts pouvaient contribuer à mieux faire connaître les mélodies de nos plus anciens chansonniers. Puissent-ils leur susciter de nombreux amis qui nous aident à les faire renaître ! Car plus de deux mille chansons de troubadours, et parmi elles de véritables chefs-d'œuvre, attendent qu'on les tire enfin de l'oubli où elles reposent depuis plus de six cents ans.



OUVRAGES A CONSULTER

I. Bibliographie littéraire

A. L'ouvrage fondamental sur la matière reste toujours Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, 2e édition, par K. Bartsch, Leipzig, 1882 (la première édition, vieillie, a été traduite en français par de Roisin) et *Die Poesie der Troubadours*, du même auteur, 2e édition, par K. Bartsch, Leipzig, 1883. L'exposé le plus récent du sujet a été donné par Anglade, *Les Troubadours*, Paris, 1908 (ouvrage de vulgarisation). Stimming, *Provenzalische Litteratur* (dans Grœber, *Grundriss der romanischen Philologie*, t. II, 2e partie) contient un résumé critique de ce qu'on sait de la littérature provençale. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Litteratur*, Elberfeld, 1872, est un précis indispensable aux philologues, mais peu utile aux simples curieux. Restori, *Letteratura provenzale*, Milan, 1891 (tr. fr. par A. Martel). *Les biographies des Troubadours* ont été publiées par C. Chabaneau, dans le tome X de l'*Histoire générale du Languedoc*, Toulouse, 1885. P. Meyer, *Les Derniers Troubadours de la Provence*, Paris, 1871.

B. Pour les trouvères, voir les chapitres concernant la poésie lyrique dans G. Paris, *La Littérature française au moyen âge*, 3e édition, Paris, 1905, et H. Suchier et A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französische Literatur*, Leipzig et Vienne, 1900. Les mêmes chapitres dans Grœber, *Französische Literatur* (dans le *Grundriss* du même auteur, t. II, p. 1) contiennent l'exposé le plus complet de la matière. Le tome XXIII de l'*Histoire littéraire de France* est consacré en partie à la poésie lyrique. Pour tout ce qui concerne les trouvères artésiens, on se reportera aux études définitives de M. Guesnon (*Bull. du Com. des trav. hist.*, 1894 et *Le Moyen Age*, 1900 et suiv.).

C. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France*, 2e édition, Paris, 1904 (complété par l'important compte rendu de G. Paris, *Journal des Savants*, 1891-1892). Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnegesangs*, tome I, Halle, 1909 (t. II sous presse). Freymond, *Jongleurs und Menestrels*, Halle, 1883. Sur la métrique, on consultera Maus, *Peire Cardenal's Strophenbau*, Marbourg, 1884, et Stengel, *Romanische Verslehre* (dans Grœber, *Grundriss*, II, 1re partie). Sur la rythmique latine au moyen âge, voyez les *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik* de Wilhelm Meyer (de Spire). 2 vol., Berlin, 1905.

II. Bibliographie musicale

A. Les ouvrages vieillis de Forkel, Fétis et Ambros sur l'histoire générale de la musique ont été remplacés par H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig. 1904 et suiv.

B. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889. Restori, *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, Turin, 1895-1896 (premier essai d'ensemble sur les chansons des troubadours). Runge, *Die Sangesweisen der Colmarer Liederhandschrift*, 1896. Riemann, *Die Melodik der Minnesænger* (*Musikalisches Wochenblatt*, 1897-1905). P. Aubry. *L'Œuvre mélodique des troubadours et des trouvères* (*Rev. musicale*, 1907, p. 317 et suiv. Sur cet ouvrage, voy. plus haut p. 45, n. 1). J.-B. Beck, *Die Modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien* (dans la revue strasbourgeoise *Cæcilia*, 1907, p. 97 et suiv., et 1908, p. 71 et suiv.). J.-B. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Strasbourg, 1908. P. Aubry, *Trouvères et troubadours*, 2e édition, Paris, 1910 (la 1re éd., Paris, 1909, a dû être retirée du commerce). J.-B. Beck, *Der Takt in den Musikaufzeichnungen des XII und XIII Jahrh.* (dans *Riemann-Festschrift*, Leipzig, 1909). Discussion des critiques et quelques précisions sur le principe de la ternarité). Von Jolizza, *Das Lied und seine Geschichte*, Vienne et Leipzig (sous presse).

C. De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852, et *Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1865. Jacobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des XII-XIII Jahrh.*, Berlin, 1871. Joh. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460*, Leipzig, 1904. Koller. *Der Liederkodex von Montpellier* (dans *Vierteljahrsschrift f. Mus. Wissenschaft*, 1888). Wooldridge, *The Oxford History of music*, 1901-1905. Wilhelm Meyer (de Spire), *Der Ursprung des Motetts* (réimprimé dans *Gesammelte Abhandlungen*, II, p. 303 et suiv., du même auteur). Fr. Ludwig. *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter*, dans *Sammelbaende der Internat. Musikgesellchaft*, IV, page 16 et suivantes, V, page 177 et suivantes, VII, page 514 et suivantes; un article du même auteur dans *Kirchenmusik. Jahrb.* 29 (1901), page 1 et suivantes. *Die Aufgaben auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte* (*Beilage zur Allgemeinen Zeitung* de Munich, 1906, nos 13 et 14). P. Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, Paris, 1908. F. Ludwig, *Die liturgischen Organa Leonins und Perotins* (*Riemann-Festschrift*, 1909, p. 200 et suiv.).

D. Editions des traités des théoriciens : M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti*, Saint-Blaise, 1784. De Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aeni nona series a gerbertina altera*, Paris, 1864. Joh. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo* (*Sammelbænde der Internationalen Musikgesellschaft*, I, p. 65 et suiv.).

INDEX ET RÉPERTOIRE DES DÉFINITIONS

LISTE DES CHANSONS
TRANSCRITES DANS LE TEXTE

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES




H. LAURENS
EDITEUR
PARIS

